



„Primul debut“ și debutul continuu

Cinema În ciuda rezonanței pleonastice — există un «prim debut» care fixează o dată cronologică, și există o continuitate de debuturi care caracterizează însăși esența actului creator.

Ne aflăm într-un domeniu în care repetiția, sub forma strictei reproduceri (perfect valabilă în producția pe bandă rulantă) e exclusă, în care «stassul» e un nonsens, în care «patentul» se reinventează de fiecare dată, în care capacitatea de descoperire și auto-descoperire funcționează cu neobișnuită și neobosită energie.

«Cuvinte potrivite», «Flori de mucigai», «Cărticica de seară» sau «Hore» constituie tot atâtea debuturi în biografia poetică a lui Tudor Arghezi, tot atâtea etape, în care indiscutabila acumulare de experiență se soldează cu explozia unei noi viziuni integratoare.

Artistul mărginit sau leneș debutează o singură dată (chiar dacă foarte reușit), apoi se mulțumește să adauge, pur și simplu, o cantitate de noi exemple la enunțul pe care l-a stabilit, sau ajunge la manieră, la autopastișă.

Artistul de anvergură și de adâncime, oricât de exersate i-ar fi uneltele, resimte în fața paginii albe, a pânzei neatinse, a colii de partitură virgină, acel fior de uimire, spaimă și speranță, ca la o primă întâlnire cu universul. La fiecare treaptă calitativă străbătută, emoția dintîi se reface, țesutul fraged e din nou pregătit să înregistreze cu nefalsificată acuitate, expresia e din nou gata să iradieze cu puterea de fascinație a adevărurilor inedite.

Poate că, în arta interpretativă, lucrurile nu stau chiar așa; poate că, într-adevăr, de la «introducînd» pe X pînă la «special guest-star» e însuși drumul de la debut la consacrare. Istoria teatrului și a filmului e cea mai în măsură să numească și să comenteze asemenea deveniri.

Am vrut doar să reamintesc aci cît de complicat și de tulburător este actul artistic; cum cel mai înalt profesionalism nu e scutit de surpriză și de neliniște și, mai ales, să subliniez că, la nici o vîrstă, artistul nu-și poate îngădui luxul de a **nu mai debuta** în sensul cel mai incoruptibil al cuvîntului.

Nina CASSIAN



despre debut după 55 de ani

Jean Georgescu:

Așa a fost începutul

Cinema

— Maestre Jean Georgescu, cum a apărut cinematograful în viața dumneavoastră?

— Primul meu contact cu cinematografia a fost mental. Dar contactul ăsta mental mi-a schimbat complet viața. Adică omul care fusese pregătit pentru o carieră sigură, simplă, burgheză, s-a schimbat complet și a intrat pe o direcție pentru care era poate predestinat, dar de care s-a apropiat în abstracto. Ca să pot intra în cinematografie, fiindcă la noi ea nu exista ca atare, am pornit pe calea mai largă a profesionalizării artistice, dînd examen la conservatorul de teatru.

— Erați mulți candidați?

— Nu prea mulți. Fiindcă părinții țineau ca fiii și fiicele lor să facă o meserie «valabilă», nu teatrul. Mai ales fetele înfrîmpanau foarte mari rezistențe, considerîndu-se scena o nenorocire pentru ele. Băieții mai fugeau de-acasă...

— Dar dumneavoastră?

— Mama n-a știut că urmez conservatorul. Am ținut faptul secret, fiindcă și ea voia să devin un om cu o profesiune «morală», ca să zic așa. Deși, curios, era ea însăși fiică de artist. Dar parcă îi era frică să spună. În sfîrșit, după terminarea conservatorului, pentru că profesorul meu, Alexandru Mihailescu, făcea parte din compania Elvira Popescu-Ion Iancovescu, am fost și eu angajat la Teatrul Mic... În figurație nu tocmai, dar nici artist tocmai. Eram între două — nu te plouă, așa se zice, nu? Așa a fost începutul nostru, destul de activ de altfel. Fiindcă pe atunci nu exista să te angajezi, dacă n-aveai ceva de spus și de făcut. Făceai treabă, iar treaba noastră era cît se poate de bună, pentru că ceea ce a jucat un rol important în educația noastră artistică a fost culisa de teatru. Jucam un rol de două vorbe, în actul III, și stăteam în culisă pînă ne venea rîndul. În timpul ăsta, intrau în noi felul de a vorbi, felul de a juca al actorilor, reacția publicului — la ce ridea, la ce nu ridea — și toată



atmosfera de teatru, seară de seară, ani de zile. Așa ieșeau mari actorii!

— Bună școală pentru un viitor regizor de film!

— A, nu mă gîndeam pe vremea aceea la regie. Cinematografia însemna pentru mine actoria. Eram

în compania Elvirei Popescu, pe care noi o divinizam, fiindcă actorii erau pentru noi, cei mai mici, ceva rar. Ne era frică să-i și atingem, cum le era și altora, la rîndul lor, față de noi, cînd devenisem cineva, cînd eram mai vechi — vechiul într-o profesiune contă! Și ne po-



menim într-o zi cu o echipă de cinești germani: regizor, aparatură, în sfârșit — tot tacitumul. Și aflăm că ei vor face un film în Țara Românească. Iar cea mai mare parte din distribuția celui film urma să fie de la Teatrul Mic. Filmul se numea **Țigăncușa de la iatac**. Am impresia că pe noi subiectul nu ne prea interesa, faptul însă că ne-au dat costume de pe timpuri, costume de bonjuriști, faptul că ele miroseau a naftalină, că erau de la Teatrul Național, apoi mirosul grimoanelor cu care ne macheam și care intrau în țesuturile noastre, faptul că mergeam la filmări în exterior, la Mogoșoala sau pe scena Teatrului Național, toate acestea ne făceau să fim foarte, foarte încântați. Eu, cel puțin, mi-aduc aminte, mă machiam cu multă grijă, învățasem de la un

Caragiale: **Păcat**. Jean Mihail era un om extraordinar, plin de ambiție și vigoare. Venise de la Viena, unde făcuse asistență de regie pe platouri, era și actor, cutureiera țara în turnee, atașat de trupa lui Ion Manolescu. Când Jean Mihail a început să facă filmul **Păcat**, mi s-au aprins călciele și mai rău. Cum voiam să fac demult o comedie, scrisesem și subiectul: **Millonar pentru o zi**. Eroul era un pictor tânăr, sărac, dar bine îmbrăcat, fără să lase deloc impresia că e lipsit de mijloace. El e declarat moștenitorul unei averi de un milion de lei, dar cu condiția să se însoare. Subiectul exista, însă n-aveam bani să fac filmul. În fine, l-am găsit pe operatorul Barbelian — era o problemă operatorul. Barbelian lucra la studioul armatei, la un laborator

pentru o zi. Era un film greu, îmi trebuia figurație în smoking, am apelat la toți prietenii, le-am luat ca interprete pe Gabi Danielopol, de la Teatrul Național și pe doamna Brezeanu... Eu machiam pe toată lumea, eu îi îmbrăcam, eu fugeam pe scări după figurație, eu făceam de toate, fiindcă n-avea cine altcineva. Interioarele le-am turnat în curte la Teatrul Mic, în spatele scenei. Am scos decorurile acolo — mi-a dat voie Iancovescu — și am filmat la lumina soarelui, deși ne trebuia penumbră de interior. Ei, cu chiu cu vai am făcut filmul și l-am prezentat la cinema «Vlaicu», în una din acele săptămâni ale filmului de comedie, alături de un Chaplin, de un Zigotto, de un Fatty și un Fratellini.

— **Ați avut succes?**

Năbădiile Cleopatrei
(Marc Antonius)



neamț. Un actor Chapier spunea: — Uitați-vă la Georgescu ce se mai aranjează! Și eu i-am răspuns, în minte, inspirat poate, dar foarte sec: — Ce știi tu despre viitorul meu cinematografic?! În sfârșit, premiera a avut loc iarna, la «Capitol», serie mare de reprezentații. Pe urmă, s-a terminat și asta, iar o dată cu acest film s-a încheiat și cariera noastră cinematografică de debut. Era grav, pentru că pe unii ne toca, ne macera ideea: — Ce să facem, cum să facem film? Unii făceau haz de necaz, dar eu am luat foarte în serios acest gând și am găsit posibilități să continui. Așa am putut să dau la iveală o primă comedie cinematografică românească. Și de data aceasta a existat o persoană care mi-a dat un imbold: operatorul Gociu încerca, împreună cu Jean Mihail, să facă un film după

care se afla în Parcul Libertății. Pe urmă a fost problema peliculei, pe urmă chiria la barul «Moulin Rouge» unde am filmat pe terasă...

— **Devenișeti între timp și scenarist și regizor.**

— Nu mă gândisem să devin, dar pentru că nu existau nici regizori, nici scenariști, am făcut singur și una și alta, după cum m-am priceput. Văzusem filme — cam tot ce se vede acum la Cinematecă: Chaplin, Zigotto, Keaton, Max Linder — îi văzusem pe toți, mari și mici, la cinema «Vlaicu» — azi «Lumina» — unde era director un anume Gusti. El organiza des săptămâni ale filmului comic.

— **Aveam deci o sală specializată! Era... rentabilă?**

— Mergea foarte bine! Găseai greu bilete, deși erau destul de scumpe. Dar să revin la **Millonar**

— Mare succes! Eram totuși atât de satisfăcut că făcusem film, încât nu ne mai interesa soarta lui comercială, nu ne-am ocupat deloc de distribuția lui. Dacă o casă de distribuție lua filmul, patronul urmărea banii care «intră», și nouă ne dădea cît voia. Asta a fost, de fapt, o mare nenorocire a filmului românesc. N-a prins, din cauza lipsei noastre de viziune comercială. Eram singuri: făceam filmul și gata! Așa s-a întâmplat și cu **Năbădiile Cleopatrei** la care am fost doar interpret. Mai târziu, la **Maiorul Mura**, pentru care am scris și scenariul, adaptînd subiectul operetei, am început să vedem altfel lucrurile. A urmat **Așa e viața**, al cărui scenariu l-am scris împreună cu Marin Iorda, reluînd tema din **Millonar pentru o zi**.



*Tigăncușa
de la iatac
(un bonjurist)*



*Ca colle (de la stînga
la dreapta: regizorul
Christian Jacques,
producătorul Frangerais,
scenaristul Jean Georgescu)*



*Aventura fericită
(Tania Fedor și François Roset,
repetînd în regia
lui Jean Georgescu)*

Filmul s-a bucurat de o critică foarte bună, ca și **Maiorul Mura**. Dar asta n-a avut nici un efect, nu mi-a dat nimeni nici o mîna de ajutor să continui, decît bătîndu-mă protector pe obraz: — Bravo, Georgescu-le, bravo! De ce nu pleci tu în străinătate? Adică se considera aprioric că aici nu era nimic de făcut, deși în teatru ajunsesem destul de cunoscut, drept comic briant, uneori cu cîte două roluri în aceeași seară.

— Și ai plecat în Franța.

— Da, toată lumea îmi spunea să plec, că am talent, că sînt așa și pe dincolo, că o să am succes. Ei, n-a mers tocmai așa, la început n-a mers deloc. Prea erau mulți străini în Franța. La început am dus-o prost. La început și în alte faze, ca într-o țară care nu-i a ta, vorbind, oricît de bine, o limbă care nu-i a ta, cu oameni care nu te cunosc sau nu prea te cunosc. Am făcut filme de reclamă, am făcut figurație, am jucat în două versiuni românești ale unor filme «Paramount» — unul dintre ele se numea **Televiziune** — împreună cu Iancovescu, Paula Illery, Vraca, Storin. Așa am învățat multe din ceea ce înseamnă regia și tehnica cinematografică, mai ales începînd cu filmul **Ca colle**, realizat de Christian Jaque, după un scenariu scris de mine, cu Fernandel în rolul principal. Scrisesem acest scenariu în cadrul unui concurs pe care l-am cîștigat. Asta a fost «marele meu început», ca autor. Apoi am făcut ca regizor, **L'heureuse aventure**, care există în arhiva noastră, a fost prezentat și la Cinematecă.

— Și v-ai întors în țară.

— Nu încă, am mai avut și alte experiențe, dar începuse războiul și nu se mai filma nimic. Mă simțeam obligat la un gest: eram însoțit cu o franțuzoaică, făcusem filme în Franța și voiam să mă înscriu voluntar, am făcut intervenții în scris, să plec pe front. Dar toți francezii mi-au spus: Vous êtes fou! Est-ce que vous êtes venu en France pour vous faire trouer la peau?! Est-ce que vous allez donner, vous, la victoire à la France? Quoi? Partez! Pour quelques mois, ça ne peut pas durer longtemps! Și m-am întors în țară. Dar mă simțeam din nou ca și cum n-aș fi avut nici o meserie. Ce să fac? Să mă întorc la teatru? Aș fi putut să redevin actor. Dar nu mă mai atrăgea. Mi se părea că actorii vorbesc fals. Fusese adus în țară filmul **L'heureuse aventure**, pe care-l făcusem la Paris, am obținut și eu un comision, am deschis o școală experimentală de cinema. Locuiam la un hotel și scriam texte prin cafelele. Așa am compus scenariul **Noptii furtunoase**. M-am documentat, am studiat nu numai textul, ci toată epoca, am cercetat drumul lui Jupân Dumitrache la fața locului, în Dealul Spirii, peste tot, am întîrziat multe zile asupra documentelor de la Biblioteca Academiei. Apoi am auzit că Nelu Cantacuzino scrisese și el un

scenariu, după aceeași piesă a lui Caragiale, pe care încerca să-l turneze. Cantacuzino era director la Oficiul Național Cinematografic și, cum auzise că și eu am scris un scenariu, m-a rugat ca să-l citească. M-a găsit apoi la «Café de la Paix»: — Ce faci, domnule Georgescu? — Ce să fac, nimic! N-am nici o meserie! — Ei, zice, știi că am citit scenariul dumitale, **Noaptea furtunoasă**? Și eu am scris un scenariu, dar al dumitale e bun. A fost foarte căvaller. M-a încuiat: — Vrei să-l faci? — Păi cum să-l fac, că n-am nimic? — Îți aduc tot ce vrei — zice. Eu începusem să repet pentru un spectacol de revistă care urma să plece într-un turneu la Istanbul, vrînd de fapt să ajung în Egipt, unde aveam o scrisoare de angajament. Cînd a apărut Ion Cantacuzino cu proiectul lui neverosimil de tentant, am lăsat totul la o parte și m-am apucat de film, de primul lung-metraj pe care l-am turnat în țară, ca regizor.

— La actorie ați renunțat.

— Am renunțat, a început să mi se pară că e prea puțin — actoria. Sigur, poți să fii un interpret de mîna întâi, dar creația este a celui care scrie textul. De fapt, după mine, numai compoziția muzicală, pictura sau poezia sînt creație adevărată, în sensul integral al cuvîntului. Ca regizor, poți să te consideri creator numai dacă scrii și scenariul sau cel puțin subiectul, sau dacă faci adaptarea, în cazul cînd ea e reușită. Pentru că nu ești creator dacă rezultatul e slab. Regizorul trebuie

să facă totul cu creierul și cu sufletul său. Spun asta pentru că, în general, am impresia că regizorii noștri nu prea își trăiesc viața. Eu, de pildă, am jucat teatru, am cunoscut fel de fel de oameni și de situații, am făcut de toate, am cunoscut lumea și-n bine și-n rău, rareori a dat binele peste mine, am cunoscut o mulțime de regizori, am văzut filme peste filme, am mirosit filmul și acetonul și grimașul încă de la **Tigăncușa de la iatac**. Pe urmă am fost și sînt un mare iubitor al documentarului. Eu n-am tăcut **Noaptea furtunoasă** cu aproximații, ci numai documentîndu-mă foarte serios, în așa fel încît filmul a devenit el însuși un document pentru cei care vor să pună acest text în scenă, fie în teatru, fie la operă, fie pe platouri. Sînt scene pe care le-am filmat de douăzeci de ori. Operatorul adus din Franța protesta: — Mais, c'est Hollywood! Jamais vu ça! Nu mai vorbesc de actori, care nu erau obișnuți cu cinematograful. Unii se întorceau cu fața la aparat, nici profilul nu-l acceptau. Apoi sunetul a fost o problemă, pentru că am făcut filmul în priză directă, ca toate filmele mele, de altfel. Niciunul nu l-am făcut cu postsincron, niciunul! A fost foarte, foarte greu cu **Noaptea furtunoasă**, cu nopțile **Noapții furtunoase...** Union-ul l-am filmat lucrînd trei zile și două nopți continuu, ca să nu plece figurația acasă, în total, 60 de zile de filmare pe parcursul a șapte luni.

Așa a fost începutul și așa se face că filmul rezistă și azi și cred

că va mai rezista. Ar fi ieșit și mai bine, dacă n-ar fi fost război. Camuflajul nu mi-a permis să fac filmări în exterior. Eu scriesem scene cu tramcarul, scene la tribunal, aveam o machetă cu ulițe și case vechi, un întreg cartier reconstituit, dar nu puteam aprinde luminile noaptea și a trebuit să renunț la o parte din ceea ce voiam să fac. Totuși, datorită experienței și aparatului procurat atunci, cu care s-a exersat o întreagă echipă — machiori, operatori, electricieni, strungari, timplari, recuziteri ș.a.m.d., — am putut imediat după Eliberare, cînd a venit la conducere partidul nostru, să realizăm filmele pe care le știm.

Dar, pentru că sînteți aici și stăm de vorbă, vreau să spun că sînt foarte supărat că se trag copii pentru **Noaptea furtunoasă** după contratipuri și nu după negativ, din comoditate, pentru simplul motiv că două bobine de sunet sînt afectate de mușgai. În loc să se recondiționeze, printr-un tratament adecvat, sunetul celor două bobine, se preferă să se folosească contratipul, care e zgîriat și tăiat, iar rezultatul e departe de valoarea negativului. Nici nu m-au chemat să mă consulte. — Las' că știm noi ce să facem, zic ei. Dar nu prea știu. Nici eu nu știu mare lucru în cinematografie. Este o profesiune dificilă și cu multe neprevăzute.

Valerian SAVA

Un document fotografic foarte prețios: o «poză-suvenir» făcută la sfîrșitul filmărilor «**Noapții furtunoase**» (sprijinit de aparat — regizorul scenarist; în centru — Radu Beligan și Florica Demion, costumați pentru filmare — Iordănescu-Brumă, Alexandru Giugaru, George Demetru și Maricica Maximilian)





despre debut după al patrulea film

Alexandru Tatos:

Actualitatea, teritoriul privilegiat al debutului



— În afară de faptul că filmul dumneavoastră de debut, **MERE ROȘII**, s-a impus atenției, obținând de altfel mai multe premii naționale și internaționale, el avea calitatea de a repune în lumină un mod caracteristic de a debuta în cinematografia românească: un debut oarecum tirziu, când aveai deja un statut artistic în teatru.

— Nu știu dacă asta e bine sau rău, nu știu dacă e o notă favorabilă sau defavorabilă pentru cinematografie. Dar în ceea ce mă privește cred că filmul e o artă de maturitate și de experiență, nu numai profesională, ci și umană.

— În schimb, ritmul în care ați frecventat platourile, acum aflându-vă la al patrulea film realizat

la mai puțin de trei ani de la premiera primului film, este diferit de cel tradițional, Păreți câștigat pentru cinematografie.

— Pentru moment, da. De fapt, chiar dacă am debutat cu **Mere roșii**, oarecum tirziu, aveam totuși unele antecedente cinematografice. Încă din institut am lucrat ca secund la un serial cu haiduci pe care-l realiza Iulian Mișu. Pe de altă parte însă, sincer vorbind, eu am socotit și **Mere roșii** și **Rătăcire** și **Casa dintre cimpuri** — difuzat la televiziune — mai mult sau mai puțin ca niște exerciții. Una dintre preocupările mele esențiale la toate aceste filme a fost aceea de a-mi însuși cât mai bine limbajul. Veneam dintr-o artă înfrățită în aparență, dar în realitate, teatrul și filmul sînt două limbi complet diferite, două arte care operează cu mijloace absolut distincte.

A fost pentru mine un handicap care s-a cerut depășit prin consolidarea în timp a unei noi experiențe profesionale, pentru că, pornind de la altă practică artistică, trebuia mai întâi să mă eliberez de un mod de gândire și de lucru diferit, să-mi formez ochiul și să-mi adaptez spiritul la necesitățile filmului. Ceva trebuia demontat, pus de-o parte și construit altceva deasupra.

— Totuși, în acest exercițiu prelungit, se trece la un moment dat un prag.

— Exercițiul este permanent, iar pragul-l treci de multe ori fără să-ți propui. Sigur că încerci mereu senzația unei noi etape, cum cred că va fi acest al patrulea film al meu, intitulat **Frumos Anastasia trecea**. Mi-am propus de data aceasta alte mijloace de expresie, fiindcă mi-am dat seama că ceea ce critica aprecia foarte binevoitor în filmele mele anterioare — autenticitatea, realismul, aderența la o anume problemă — începuse să-mi fie prea la îndemână. Aș fi riscat, dacă aș fi continuat pe aceeași linie, să-mi constituie un fel de manieră. **Anastasia** m-a așezat în altă perspectivă. În primul rînd este partitura dramatică cu fondul de idei cel mai profund și mai răscolitor, din tot ce-am făcut pînă acum. Punerea în valoare a acestor idei, abordarea unei formule metaforice, pe care am experimentat-o, ca modalitate, în teatru, dar care funcționează altfel în film, faptul că subiectul nu mai e luat din actualitate și că acum sînt obligat să reconstitui realitatea altui timp, decizia mea de a nu mă opri totuși la o reconstituire strictă, căutînd transfigurări ale imaginii, în sensul sugestiilor de interes permanent din scenariul lui D.R. Popescu — toate acestea sînt inedite cinematografic pentru mine.

— Acțiunea se petrece undeva la granița româno-iugoslavă, în anii războiului.

— Războiul fiind un fundal.

— Iar **Anastasia**?

— Amintind mitul Antigonei, ea îngroapă un partizan sîrb înfruntînd pedeapsa cu moartea. Aceasta e doar anecdotică. Dincolo de ea, există un întreg joc de sensuri,

Descoperirea
în direct
a realității:
Mere roșii
cu Mircea Diaconu



gestul Anastasiei fiind o atitudine față de lumea blutuită de haosul războiului.

— Din această perspectivă pe care ai câștigat-o, vă socotiți totuși marcat într-un fel anume de filmele anterioare?

— Timpul va decide, mai ales că e vorba de trei filme de actualitate.

— Credeți că teritoriul actualității s-ar putea recomanda cu deosebire pentru debut?

— Nu numai pentru debut. Cred că însăși existența unui cineast, ca artist, e foarte dependentă de ziua pe care o trăiește. Ceea ce m-a fascinat în încercarea de a face filme, filme de actualitate, a fost tocmai descoperirea în direct a actualității, faptul că, venind dintr-o artă a convenției, a metaforei, a sugestiei, care e teatrul, puteam să găsesc elementele de sugestie în realitatea însăși. Pentru că de multe ori filmând, realitatea spațiului în care lucrezi îți impune o modificare a scenariului și noi soluții artistice de detaliu. Acest realism al observației directe, care este și de ordin moral, prin detectarea particularităților unui mediu social, a reprezentat pentru mine un câștig, cum fusese un câștig, la vremea sa, frecventarea marilor idei și marilor valori ale teatrului. Doresc de altfel să fac în continuare filme de actualitate, dar numai cu partituri scenaristice de un anume calibru.

— Debutul dumneavoastră cinematografic a fost rezultatul unei inițiative proprii, al unui act de voință din partea dumneavoastră sau rezultatul unor demersuri ori influențe?

— Influențe au existat, dar demersuri n-aș putea spune. Nimeni nu m-a tras de mină să vin în cinematografie, nu cred că se întâmplă așa ceva, decât în povești. A debutat e o luptă serioasă, mai ales că eu veneam din teatru și probabil că multora nu le-a convenit, socotindu-mă un soi de intrus. Cum aud la rîndul meu vorbindu-se acum despre colegi ai noștri, care vin din profesile surori, din teatru sau, mai de aproape, din rîndul operatorilor.

— Vorbeați de influențe...

— Doi oameni cred că au fost determinanți pentru mine, ca cineast: Dan Pița, cu care am făcut Institutul împreună, căutînd să ne convingem unul pe altul de ideile pe care le aveam și Iulian Mihu, despre care am pomenit.

— Dar producătorii?

— Nu vreau să generalizez, în toate zonele există oameni diferiți ca valoare și rezultate. Vreau însă să ridic o problemă. Ceea ce este regretabil e că, uneori, indiferent cît de bine sau cît de puțin bine lucrezi, ai senzația că de fiecare dată o lei de la capăt. Mi se pare că, în cinematografia noastră, este încă destul de palid împlinit un succes și destul de vag stimulată o consacrare. Parcă ar conta la fel de puțin — ca să dau și nume — ce a făcut Daneliuc și ce-a făcut Roman. Ba dimpotrivă, Roman intră mai ușor în



Moment dramatic într-o...
Rătăcire,
cu Iana Pavelescu
în rolul principal

producție. Nu avem, în cinematografie, un sistem — nu neapărat legiferat, ci poate nescris, spontan, elementar — de cultivare a talentului, a valorii, a calității. De ce aduc vorba de asta? Nu ca să mă plîng. Pentru că, de bine de rău, cum ai observat, am de lucru și cred că am fost apreciat pentru ceea ce am realizat, nu mă simt cu nimic nedreptățit. Cred totuși că ceea ce am spus mai înainte ține de unul din păcatele cinematografului noastre și reprezintă una dintre frînele care o opresc în evoluția ei. Cîteodată, nimeni nu

pare să se întrebe: — Stați, dar Daneliuc sau Gulea filmează? Eu cred că, atunci cînd se face un plan tematic, ar trebui, în asemenea cazuri, să se pună întrebarea: — Dar de ce stă cutare și cutare? Pentru că nu sînt foarte mulți oameni de valoare — de ce să n-o recunoaștem? Iar dacă lași să crească laolaltă florile cu buruienile și nu asiguri, pe fiecare strat, o îngrijire specială pentru ceea ce trebuie să cultivi, buruienile năpădesc lanul.

Val. S.

Pe un scenariu
de D.R. Popescu:
Duios
Anastasia trecea,
cu Anda Onesa
și Amza Pellea





despre debut la timpul său

Nicolae Mărgineanu:

Eu știu ce nu știu să fac

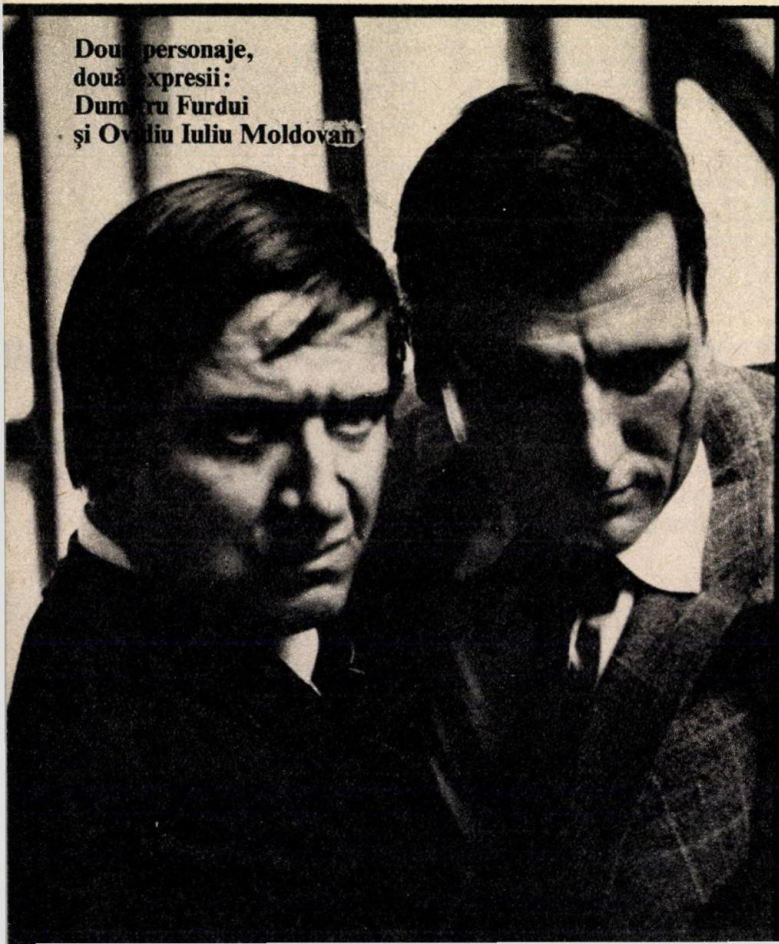
Au debutat în 1979 în regia de film prezentînd lung metraje în premieră, Nicolae Oprețescu (*Vis de ianuarie*), Nicolae Mărgineanu (*Un om în loden*), Dan Mironescu (*Jachetele galbene*), Nicolae Corjos (*Ora zero*).

Au intrat în producție în 1979, cu primul lor film de lung metraj: Radu Gurău (*Porțile dimineții*), Constantin Dicu (*Cîntec pentru fiul meu*), Ada Pistiner (*Stop cadru la masă*), Tudor Mărăscu (*Bună seara, Irina*), Lucian Mardare (*Zbor planat*).

Patru filme de debut pe ecrane, cinci debutanți în lucru pe platouri nu e puțin pentru un an de zile!

Am abordat, pentru Almanahul nostru, cite un conlocutor reprezentativ pentru zonele din care, la această oră, apar cu prioritate debutanții în regie: operatori de film și regizori de teatru.

Două personaje,
două expresii:
Dumitru Furdui
și Ovidiu Iuliu Moldovan



Operatorul Nicolae Mărgineanu, devenit regizor, are talent de povestitor: Nicolae Mărgineanu: Cînd m-am gîndit la operatorie, eram

fotograf de plăcere și mă întrebam cu mare timiditate: aș putea face cinema? În spatele fotografiilor vedeam mișcare, mă uitam cu un ochi critic la plastica filmelor, la compoziția cadrului, la felul în care era pusă lumina. Regia, mărturisesc, habar n-aveam ce este și n-am știut decît prin anul al doilea al institutului. Știam că există o secție de regie, apoi am început să ne cunoaștem, cei de la operatorie cu cei de la regie, am început să discutăm, să ne împrietenim și să facem planuri de viitor. Gîndul de a face regie a venit mult mai tîrziu, prin acumulări, ascuns și nemărturisit. Îl încercam pe la al șaselea film ca operator (*Muntele ascuns*), cînd am avut o colaborare mai liberă și mai plăcută cu regizorul Andrei Cătălin Băleanu. Pregăteam îndelung filmările, totuși, în momentul turnării, din cine știe ce motive de producție, trebuia să renunțăm la cite ceva sau să ne grăbim și după aceea ne străduiam să reparăm ce se mai putea, conștienți că realizăm un lucru invalid. Turbam. De fapt, cam de aici s-a născut ideea de a face «pasul» sau «saltul» de la operatorie la regie. După ce a îndrăznit Dinu Tănase și am aflat că și Iosif Demian ar vrea să facă regie, am prins mai mult

curaj, Ion Bucheru mi-a propus să încep cu un film polițist. Mi-a convenit această propunere. Ca spectator, îmi plăceau foarte mult filmele polițiste. Ca posibil regizor, m-am gândit că filmul polițist, deși este un gen cu reguli bine stabilite, îți lasă totuși o mare libertate în interiorul lui. Vreau să spun că poți să nu te implici «sentimental», poți să lucrezi și «detășat» față de story. În plus, filmul polițist cere atmosferă, compoziții stranii, interesante, care îmi conveneau. Am ales, din vreo cincisprezece cărți ale lui Haralamb Zincă, «Moartea vine pe bandă de magnetofon», tocmai pentru că avea calități cinematografice: descrierea senzației de teamă și neliniște a unui om amenințat, dozarea și cîșterea tensiunii pînă la momentul de criză.

— Există în film o anume alternanță de tensiune și umor.

— Da, am dorit mult să realizez această alternanță între tensiune și umor. Nu am reușit decît în parte. La unele secvențe am renunțat în montaj, pentru că umorul lor mi s-a părut ostentativ. În alte secvențe, rămase în film, umorul trece neobservat. Este extrem de greu, în genere, să găsești măsura exactă, ca un amănunt de pe ecran să nu pară nici etalat și nici să nu treacă neobservat. După premieră, a doua zi, dacă s-ar fi putut, aș fi fost tentat să schimb pe alocuri montajul filmului.

— De atunci au trecut mai mulți ani.

— Într-adevăr, acum știu mai bine ce vreau.

— Ați putea să definiți ce înseamnă «un subiect bun»?

— Un «subiect bun» este în primul rînd un subiect care ți se potrivește. Sau, cel puțin, eu știu că unele lucruri nu pot să le fac. De exemplu: bănuiesc că nu pot să fac comedie. Comedie de situație, cred totuși că aș putea face. Horia Pătrașcu are acum un scenariu cu un subiect foarte simplu: cu doi băieți care s-au îndrăgostit de aceeași fată, într-o întreprindere, undeva, și de aici, o mulțime de gaguri. Mi-e foarte drag subiectul, pentru că mi s-a întîmplat și mie așa ceva. A durat cîteva luni de zile și nu eram doar doi, ci o întreagă clasă de băieți îndrăgostiți de aceeași fată. A fost o nebulie. Cînd mi-am dat seama cîtă căldură, cîtă simplitate omenească și cîtă bucurie cuprinde de fapt un asemenea subiect, mi-am zis: cred că aș putea să fac chiar comedie.

— Între timp, ați scris însă un scenariu dramatic: Ștefan Luchian.

— M-a emoționat întotdeauna drama acestui om: la 33 de ani a paralizat, dar a continuat să lucreze. Și m-a mai impresionat foarte mult vizita lui Enescu la Luchian, spre sfîrșitul acestuia — un fapt de mare omenie. În institut vroiam să-mi fac filmul de diplomă înfățișînd această vizită, însă am renunțat, pentru că un asemenea subiect trebuia foarte bine pregătit. Or, cinci minute cît ar fi avut filmul, era prea puțin și

Nicolae Mărgineanu: S-a născut în 1938, a absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică, secția operatorie, în 1969. A semnat imaginea următoarelor filme: Brigada diverse intră în acțiune (1970), BD în alertă (1971), BD la munte și la mare (1972), Explozia (1973), Frații Jderi (1974), Muntele ascuns (1975), Tănase Scatiu (1976), Profetul, aurul și ardelenii (1978). Debutează ca regizor în 1979, cu filmul Un om în Ioden — scenariul semnat împreună cu Haralamb Zincă, după cartea acestuia «Moartea vine pe bandă de magnetofon».

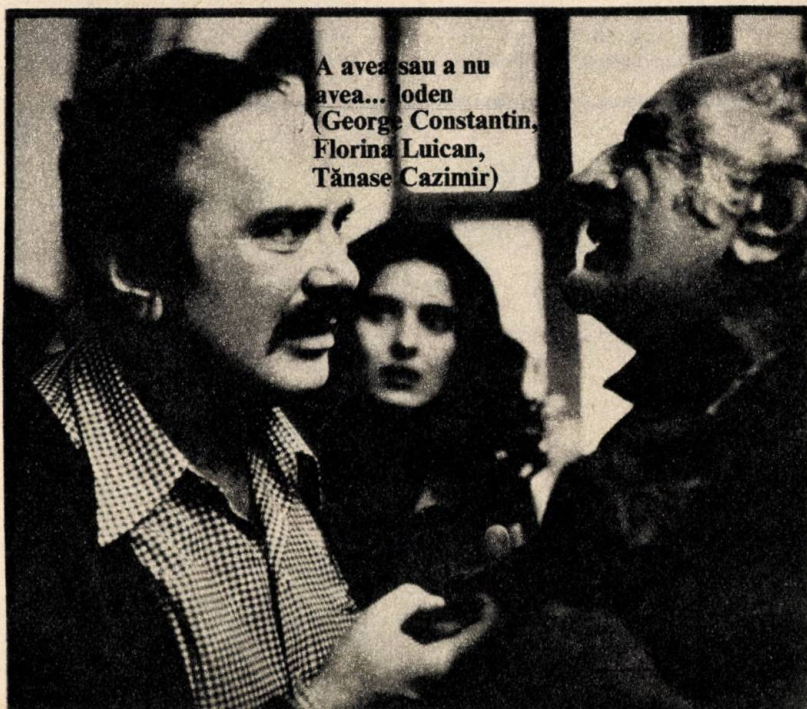
mi-a fost teamă să încerc. Dar ar fi trebuit să încep prin a spune că Luchian este pictorul pe care îl iubesc cel mai mult. Mai cred că tablourile lui ar putea sta în orice mare galerie de artă din lume. Deci, revin, e un proiect mai vechi. Am încercat să trezesc interesul unor scenariști, dar aceștia erau ocupați. Atunci am început să lucrez eu însumi și am scris la acest scenariu timp de doi ani de zile, cu întreruperi, bineînțeles. Datele biografice sînt respectate, «am inventat» foarte puțin, și cred că întîmplările «inventate» au existat probabil în viața lui Luchian — tulburătoare și plină de evenimente, cu uluitoare contraste de bucurie și avînt, de zbucium și disperare. Luchian ca om nu a cunoscut sentimentul deznădejii și al tînguiri. Ca artist, a răbdat, a strîns din dinți și, peste suferința lui, s-a mulțumit să ne lase amintire niște flori.

— Povestiti-ne prima secvență

— Prima secvență este o cursă de velocipede. Luchian tînăr era un foarte mare sportiv. A cîștigat un concurs de velocipede pe distanța București-Giurgiu. Nimic din înfățișarea lui nu te face să te gîndești că va deveni infirm.

— Dar creația, condiția artistului?

— Despre viața și opera lui Luchian s-a scris foarte mult. Am pornit de la o mărturisire a lui Luchian: «Ochiul este fereastra sufletului, el este veșnic la pîndă, încercînd să pătrundă dincolo de aparența lucrurilor». Aparatul de filmat se va substitui artistului, va observa și va selecta ceea ce nu se poate spune prin cuvinte: materii, nuanțe, armonii, lumini. Filmul, ca formă, va fi o meditație plastică, se va exprima foarte mult prin compoziție, lumină, culoare. În spatele picturilor lui Luchian, dincolo de flori, de mahala, de sărăcie, este foarte multă poezie. Prin complexitatea experienței sale, prin legăturile pe care le-a avut cu diferiți oameni de artă și politici, cu personaje valoroase sau cu impostori odioși, biografia lui Luchian cere și o cuprindere a epocii, o analiză a ei, prin însăși conștiința artistului. Cînd scriam scenariul, mă gîndeam mereu: dacă aș fi avut un aparat de filmat, cînd trăia Luchian, și ar fi trebuit să fac un reportaj, cum l-aș fi făcut? Răspunsul este: în așa fel încît să fie un film despre un om viu și optimist, să ai ca spectator senzația că ești prezent lîngă el.



A avea sau a nu avea... Ioden
(George Constantin,
Florina Luican,
Tănase Cazimir)

despre debut la timpul său

Tudor Mărăscu:

Dragostea, subiect de film



— Ce gen de film este *Bună seara, Irina*, cu care debutati?

— E o poveste de dragoste. E un film despre opțiune și eroare, dacă ar fi să sintetizez. Eroarea e posibilă în orice fel de relații. În filmul meu, eroarea — minimă de altfel — este ca un unghi care se desface. Ea poate să devină majoră, adică să marcheze o existență întreagă, de pildă prin alegerea partenerului. Întii, deci, prin alegere. Apoi prin posibilul abandon care, la rîndul lui, poate să fie o eroare. În fine, printr-o revenire la poziția inițială, care iar poate fi o eroare. Pe scurt, în momentul cînd îți alegi omul din Marina comercială, trebuie să știi de la bun început care-i situația: plecări de opt luni de zile, o săptămînă pe țarm și tot așa toată viața. La un moment dat, eroina povestirii nu mai poate accepta situația asta și hotărăște să renunțe. Descoperă însă pe parcurs, că ceea ce ghicise

cu instinctul inițial, acum își poate explica rațional: anume, de ce a făcut această alegere. Și rămîne la ea. Nici nu știu dacă e un final fericit, de fapt. Nu este însă nici o resemnare. Filmul acestei povești de dragoste se termină așa cum începe.

— Deseori, în filmele noastre, raportul între dramă și melodramă este dezechilibrat în favoarea melodramei. Dar — semn bun — spectacolul dumneavoastră de la Teatrul Giulești «A cincea lebadă» propune un dozaj foarte fin între dramă și melodramă. Iar cheia decupajului pe care l-ați făcut pentru acest prim film este, cred eu, «spulberarea» acumulărilor melodramatice.

— Da, de care eu am oroare. În decupajul pe care l-am făcut — acum vorbesc de film — în momentul în care o scenă riscă să devină melodramatică — ba nu, sînt chiar puțin diabolic, adică împing lu-

crurile pînă în punctul de unde în mod normal începe melodrama — ei, și în momentul acela tai scurt. Sau intervin cu un element exterior care face zob șansa melodramei. Bunăoară, în scena finală de reconciliere. Se pleacă de la un moment de neînțelegere — el nu înțelege ce se întîmplă cu ea, ea se uită la el și în momentul acela el înțelege că explicațiile suplimentare sînt de prisos că, de fapt, e vorba de dragoste. În momentul în care el se îndreaptă spre ea, sună un deșteptător înspăimîntător. Am înlocuit apoi foarte multe explicații prin foarte multe tăceri mai semnificative decît vorbele: în momentele în care tăcerile trebuiau sparte și începeau explicații care frizau melodrama, am adus un element exterior — fie un personaj care trece și spune o vorbă, fie altul care se implică în cuplu — pentru a nu lăsa lucrurile «să curgă» în explicații. În afară de asta, îi am în distribuție pe Ștefan Iordache — care chiar dacă ar juca melodramă n-ar fi melodramatic și pe Valeria Seciu — care jucînd melodramă va avea întotdeauna o distanțare față de ceea ce joacă.

— Vorbiți-ne despre tăcerile filmului.

— El înțelege exact situația ei, ea înțelege situația lui. Niciunul nu poate să-i reproșeze celui alt ceva pe lumea asta. Ce să mai fie de zis? Cu o singură excepție: după o tăcere care durează și durează și durează, sparg scena într-un acces de furie cu totul ne la locul lui în aparență — dar care este rezultatul acestor tăceri, suma acestor tăceri. Și în momentul în care el ar începe să se explice și să spună «stai puțin, să așezăm lucrurile la locul lor» — vine un troleibuz cu niște cheflii, care exclamă: «Hei, ce fa-țeți, ha, ha, ha!»... Din nou secven-ța se intrerupe, pentru că totul este

Între dramă
și melodramă:
Valeria Seciu-Irina



Tudor Mărăscu: Anul nașterii: 1940. În 1970 a absolvit Institutul de artă teatrală și cinematografică, secția regia de teatru. Între 1970 și 1975 — regizor de teatru la Radioteleviziunea română. Din 1975, regizor la Teatrul Giulești. Dintr-o listă mai cuprinzătoare de spectacole, am selectat câteva: «Ondine» de Jean Giraudoux (tv—1972), «Întoarcerea tatălui risipitor» de I.D. Sîrbu (tv—1973), «Ape și stele» de Doru Moțoc (tv—1974), «Domnul Puntila și sluga sa Matti» de Bertold Brecht (Teatrul dramatic din Pitești — 1975), «Passacaglia» de Titus Popovici (tv—1977), «Descăpăținarea» de Alexandru Sever (Teatrul Giulești—1977), spectacol distins cu premiul I la Festivalul Național «Cîntarea României» — ediția I și premiul II pentru regie, «Noaptea păcălelilor» de Oliver Goldsmith (Teatrul Giulești — 1978), «A cincea lebadă» de Paul Everac (Teatrul Giulești — 1979).

Bărbatul de pe țârm, într-un film cu marinari: Emil Hossu



destul de clar. Ca să vă spun sincer, în acest film mă verific. Sigur, nu e ușor să te verifici pe 3 milioane de lei, banii statului. Dar, am întii un vot de încredere de la Ion Bucharu care m-a chemat să fac acest film (pînă acum, nici nu mi-am pus problema, n-am călcat pe la vreo casă de filme). După aceea, din partea lui Timotei Ursu care mi-a încredințat acest scenariu, e clar un al doilea vot de încredere, pentru care nu pot decît să-i mulțumesc, fiindcă mi-a oferit această șansă — un scenariu bun. Nu știu ce l-a determinat, fiind regizor putea să-l facă el.

— Ce credeți, în genere, despre scenariile filmelor noastre?

— Unul din păcatele lor este absența relațiilor semnificative între personaje. În schimb, cred că dramaturgia noastră importantă, actuală și de actualitate, jucată sau numai publicată, ar putea deveni, la cerere, sub un condei priceput, dramaturgie de film. Însă eu, personal, cu niște teribil de mici excepții — nu are rost să dau nume — n-am văzut în sălile de teatru regizori de film. Decît rar, rar, rar de tot. Or, comunicarea între disciplinele artistice e vitală. De exemplu, eu am făcut la televiziune o serie de emisiuni, cu piese de teatru filmate. Și care efectiv au avut de cîștigat prin filmare. Pentru că, din plecare, nu erau chiar perfecte. Filmul le-a ajutat foarte mult. Atunci gîndeam că a cîștigat «teatrul». Acum mă gîndesc că a cîștigat și filmul. Deci, categoric, se poate cîștiga.

Mariana IOAN



**Un vot de încredere:
Ștefan Iordache
în rolul principal**



înaintea debutului

Vocația la 19 ani



Aproape 150 de candidați în sesiunea din iulie, dintre care 4 declarați reușiți, peste 170 concurenți în septembrie, cu 3 cîștigători.

7 studenți în anul I regie de teatru, film și televiziune.

Iată, cel mai succint cu putință, bilanțul acestui asalt al șansei care s-a desfășurat la Institutul de artă teatrală și cinematografică «I.L. Caragiale».

Primă confruntare, mai mult sau mai puțin dramatică, cu un destin artistic ipotetic, acest examen de admitere ne apare nu ca un motiv nostalgic, pentru retrospectivă care vor veni mult mai târziu, ci ca o experiență revelatoare pentru cei în cauză, pentru cei care se pregătesc să dea aceleași probe și pentru cei care vor să descifreze, în nuce, ceva din legile scrise sau nescrise ale vocației artistice.

Prima imagine pe care ne-o propun cei 7 studenți din anul I regie, despre examenul de admitere pe care l-au cîștigat — departe de ceea ce așteptăm prin tradiție în cazul unui institut de artă — este imaginea unei competiții sportive.

Examenul — o probă sportivă?

Mihai Diaconescu: Să încep eu, care am dat de două ori examen. Prima dată acum un an, cînd am căzut, dar ajungînd pînă la ultima probă — trecusem ușor peste prima etapă și eram convins că știu totul foarte bine. Iar a doua oară — anul acesta, cînd mi se părea că tot ce făcusem la examen cu un an în urmă fusese foarte copilăros. Nu pentru că aș fi știut acum mult mai multe, deși înmagazinaseam poate înzecit, ci pentru că ceea ce învățasem avusese timp să se sedimenteze, să se clarifice. În afară de verificarea a ceea ce știi, examenul este o încercare a prezenței de spirit. Pentru că există un joc al hazardului și al emoției pe care tre-

buie să știi să-l stăpînești, să știi să convingi, să fii tu însuși, să-ți depășești emoția sau handicapurile, găsindu-ți și regăsindu-ți în fiecare moment suflul. Este ca o probă sportivă — examenul.

Virgil Vătă: Eu am dat examene în '75 și '77, cînd am căzut la ultimele probe, apoi în 1978, cînd am căzut de la prima probă eliminatorie, și mă bîntuia gîndul să renunț, resemnîndu-mă cu cineamatorismul. Dar tocmai cineamatorismul mi-a redat speranțele și puterea de a încerca din nou. Figurez din 1973 în scriptele cineclubului Casei de cultură a sindicatelor din Baia Mare, iar în anul acesta am făcut un film care a fost premiat în etapa pe țară a Festivalului «Cîntarea României». Din 1975, cînd am căzut prima dată la examenul de la I.A.T.C., am lucrat ca mecanic-auto, apoi ca instructor de teatru — colaborator, am făcut armata, m-am angajat ca șofer, apoi ca fotograf, pînă în anul acesta, cînd am bătut din nou la porțile institutului, pentru a patra oară și... mi s-a deschis.

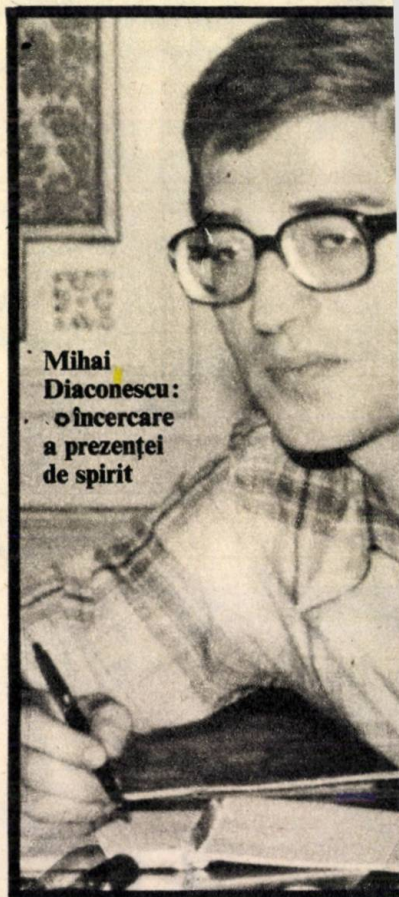
Mircea Pîlîngău: Eu am dat în 1974, 1976, 1977, 1978 și 1979. Tîmte mai ales prima cădere, din 1974, cînd, proaspăt absolvent de liceu, am căzut la ultima probă. Am plecat imediat la armată, după care am lucrat doi ani la O.N.T., ca ghid, apoi am fost pe rînd pedagog, mecanic-instalator la un turn de apă, funcționar, magazioner.

— **Simpla repetare a unui rezultat, adică a unui eșec, nu vi s-a părut ca un verdict?**

— Nu, sigur însă că nu mi-a fost deloc ușor s-o iau mereu de la capăt. Dacă n-ar fi fost decît pentru că există o anumită mentalitate, un joc capricios al opiniiilor celor din jur, Lumea, de pildă, mă acuza de încăpăținare. După ce am intrat, mă felicită pentru perseverență. A-ceeași realitate, altfel definită. La început: — Ce cauți acolo? Ești un încăpățînat! Apoi: — Bravo, ai perseverat, felicitări!

— **S-ar părea deci că, în cursa artistică, aplauzele au o valoare relativă.**

Imaginea inițială, a competi-



Mihai Diaconescu:
o încercare a prezenței de spirit

ției sportive, se complică. Finalmente, compararea examenului artistic cu o probă sportivă, nu pare să reziste... examenului.

Examenul — o probă de crez

Virgil Vătă: La examen, la acest examen, pentru profesia de regizor, există cred ceva mai important de-

cît orice joc al hazardului și decît dispoziția subiectivă a momentului. Aș putea spune că am descoperit importanța acestui «ceva», a acestei necunoscute, tocmai anul acesta, cînd am reușit și cînd aveam totuși o stare sufletească dintre cele mai proaste. Eram «la pămînt». Mă așteptam la un eșec. Dar ceva din mine nu m-a înșelat, nu m-a părăsit. În anii trecuți, aproape de comparația cu competiția sportivă, credeam că moralul este lucrul cel mai important. Încercam să-mi «apînd creierii», făceam orice ca să-mi activez toate zonele din memorie, «ca să-mi meargă mintea brici». Ei, rezultatul n-a fost cel scontat. Experiența anului acesta m-a convins de contrariul, în sensul că, dacă ai ceva în tine, mai adînc, dacă ai anumite lucruri de spus, ele răsar la suprafață indiferent de dispoziția momentană. Ba, în plus, aș putea spune că o anume depresiune de moment îți poate deveni favorabilă, pentru că ceva necunoscut te proiectează apoi în cea mai inspirată dispoziție.

Anita Gîrbea: Cred că, în timpul unui examen ca acela pe care l-am dat noi, cel mai important lucru este menținerea forței interioare, tăria unui anume crez. Pentru că un eșec la un examen este recepționat, în mod subiectiv, așa cum recepționezi o înmormîntare. Țin minte că au fost zile în care pur și simplu, venind spre examen, strada și oamenii căpătau o cu totul altă înfățișare, din cauza tensiunii pe care o trăiam. Eu am dat două

examene în acest an: în vară și-n toamnă. La primul am căzut.

— **Încercarea a fost de scurtă durată.**

— Dar de o mare intensitate. A fost primul meu eșec pe care, la vîrsta de 19 ani, l-am simțit cu o acuitate neașteptată. Însă, după aceea a urmat o hotărîre, o hotărîre nebunească: știam că voi da de nenumărate ori pînă cînd voi reuși.

Profesorul clasei de regie anul I 1979-1980, conf. univ. Geo Salzeșcu, punctează oportun o primă concluzie a discuției.

Geo Salzeșcu: Nu e deloc ușor un eșec. Cu atît mai mult unul repetat. Ai avea destule motive să abandonezi și să te apuci de altă meserie. Dar cei de față, dacă n-au reușit din prima încercare, cum au reușit Alexandru Darie și Tudor Potra, au găsit resortul interior care le-a spus: — Mai încearcă odată, mai încearcă odată... E o stare de spirit importantă, mai ales pentru mai tîrziu, pentru viitorul regizor, cînd un scenariu al lui va fi în discuție și cînd el va trebui să spună: — Da, acest film vreau să-l fac! Scenariul ăsta vreau să-l impun! La ideea asta țin!

Proiectat hiperbolic pe ecranul interior al unei sensibilități aparte, examenul de admitere pentru o profesie artistică are în cazul fiecărei individualități un sens inedit. Cu atît mai mult, reușita nu poate fi automat un certificat de talent. Căutarea de sine a celui care este sau se vrea artist la uneori forme pe cît de

sincere pe atît de derutante și numai un pedagog de mare finețe va distinge, în această agitație, semnul autentic al vocației. Acolo unde el există.

Dar iată cum a continuat discuția noastră de la I.A.T.C.

Ce este viața?

Virgil Vătă: Eu vreau să afirm contrariul celor care au prezentat eșecul la examen ca o înmormîntare. Personal, după ce am căzut prima dată la examen m-am bucurat. M-am bucurat și cînd am căzut a doua oară. De ce? În liceu, contactul pe care îl ai cu viața este foarte restrîns. Cînd am căzut la examen, mi-am zis: — O să merg în armată, doi ani de zile am timp să mă afund pînă în gît în viață. O să fiu soldat, o să am contacte cu oameni foarte simpli și din toate categoriile sociale. După aceea o să intru în producție, o să lucrez, o să cunosc alți oameni simpli, care nu vor să fie regizori, care se mulțumesc și sînt fericiți doar prin ceea ce fac ei. Deci voi cunoaște o mare masă de oameni. Pentru mine cei patru ani n-au fost ani pierduți. Avînd aceste contacte cu oamenii, mai ales cu cei de vîrsta mea, am început să cunosc problemele tineretului. Actualmente, cea mai șocantă problemă, consider eu, este aceea a tinerilor care termină o școală profesională. Pentru ei, una din cele două mari încercări ale vieții (alegerea profesiei, cîștigarea unei plîni și căsătoria, deci viața familială), una din aceste probleme e rezolvată: au o meserie, urmează doar să avanseze, în timp.

Mircea Pîngău: Vreau să răspund colegului meu. Mi se pare mai înțîi puțin forțată afirmația că s-a bucurat cînd a căzut la examen. Eu cred că nu există nimeni care să se bucure într-o asemenea împrejurare.

Virgil Vătă: Am ținut un jurnal în acel timp. Se poate verifica ce-am spus.

Anita Gîrbea: Dar noi sîntem la o vîrstă cînd, chiar dacă unii au dat de mai multe ori examenul și au cîștigat ani de experiență în plus, n-avem nici un fel de justificări să vorbim despre viață în mod teizist și ultimativ. Viața este pentru noi tocmai ceea ce trebuie să cunoaștem, să înțelegem. De aceea aș vrea să-i aud pe colegii mei vorbind nu în reguli, ci exprimînd viața prin ei înșiși, prin ceea ce reprezintă, prin ceea ce gîndesc și descoperă personal.

Alexandru Darie: Este cît se poate de clar pentru noi toți că oricine vrea să exprime ceva își trage seva din viață. Dar «viața» nu poate fi redusă la dimensiunea unei lozinci. Nu sînt de acord că, trăind în liceu, nu cunoști viața. Viața este aceea pe care o ai, nu alta, este ritmul acela, chiar monoton, pe ca-

**Tudor Potra și Alexandru Darie:
cu toate antenele întinse**





Mircea Plângău:
există situații
limită
și în viața
pașnică

re-l trăiești. Dacă ești într-adevăr sensibilizat, dacă ești un om care te impresionează cu adevărat viața, poți să spui mult și despre liceu. Știu foarte bine că sînt opere mari, capitale, tocmai despre copilărie, despre adolescență, despre anii de liceu. Viața nu înseamnă numai profesia, folosirea timpului liber și rezolvarea problemelor curente de familie.

Iată-ne acum trecînd de la o întrebare fundamentală — ce e viața? — la alta de aceeași anvergură.

Ce este talentul?

Alexandru Dărie: Înainte de a da examen, m-am întrebat la un moment dat de ce vreau să candidez la regie. Nu cumva m-am agățat fără rost de o ambiție? M-am decis atunci să renunț la acest gînd și să nu mai scriu. Pentru că obișnuiam să scriu mici scenarii, să fac decupaje. N-am putut rezista, fără să scriu, mai mult de o săptămînă. A fost o săptămînă infernală.

— O anchetă fulger: Scrieți cu toții literatură? Vă interesează și alte practici artistice?

Tudor Potra: Am încercat și eu mici povestiri vizuale, punîndu-le pe hîrtie, tocmai pentru a crea o distanță între mine și ceea ce imagineam.

Mihai Diaconescu: Faptul că am trei cărți publicate, sub semnătura Anghel Mora, m-ar putea defini ca scriitor și pare-se că sînt. Am făcut și muzică, ca interpret în formații

profesioniste, de la țiteră la gitară. Mai fac din cînd în cînd gravură.

Virgil Vătă: Sînt recitator, scriu poezie, dar mai mult pentru mine, accidental m-am pomenit compozitor, fără să cunosc însă compo-nistica. Accidental!

Dan Mănescu: Eu scriu. Momentan — scenariu radiofonic pentru copii și tineret, de predilecție science-fiction. Pictez, de asemenea.

— Ce va atras totuși, atît de stăruitor spre regie?

— M-am gîndit că filmul reușește să înglobeze toate celelalte arte și să le dea o nouă dimensiune, într-un secol care dezvoltă din ce în ce mai mult proiecția vizuală. Am dat de șase ori examen la regie. Dar un timp pregătirea mea a avut o orientare greșită, în sensul că, de pildă, povestirea cu care m-am prezentat în vară, cînd am căzut, pornea de la o altă povestire, preexistentă în legendele Ardealului.

Din nou, intervenția profesorului Geo Saizescu este oportună.

Geo Saizescu: Să fie mai clar. Li se cere candidaților să imagineze ad-hoc o povestire, pornind — la prima probă — de la trei cuvinte — două concrete și unul abstract — iar la ultima probă pornind de la un singur cuvînt. Scopul e de a verifica, la examen, posibilitățile con-



Anita Gîrbea:
convenția
e un pericol

curentului de a inventa, de a crea în mod original, în așa fel încât pe fișele examinatorilor să nu apară însemnări precum «de împrumut», «livresc», «împersonal».

Anita Gîrbea: Toți scriem, toți sîntem preocupați de muzică. Dar important este să n-o facem cu jumătăți de măsură. Adică eu simt o chemare exactă și totul converge pentru mine spre regie. Nu-mi surîde ideea că aș putea spune vreodată, de pildă: — Sînt pictoriță! Pentru că nu vreau să fiu decît regizoare și sînt convinsă că stă în condiția umană de a nu reuși la nivelul maxim în mai multe domenii.

Alexandru Darie: Eu cu asta nu sînt de acord.

Mihai Diaconescu: Aș da doar două exemple recente și foarte la-ndemină: Sușin a fost un mare scriitor, un mare actor și un mare cineast. Actorul Mircea Diaconu e și el un scriitor foarte bun.

Anita Gîrbea: Eu vorbeam despre jumătățile de măsură. În preocupările oricărui dintre noi poate să intre și pictura și muzica și scrisul. Dar cred că fiecare trebuie să știe cam ce anume poate reuși maximum. Este o condiție pentru un artist, să știe ce anume îl reprezintă integral.

— **O nouă anchetă fulger: Ce aspecte ale existenței, ale vieții sociale, vă incită mai mult interesul?**

Alexandru Darie: Pe mine mă preocupă, cercetînd relațiile dintre oameni, cazul unor indivizi care în aparență au raporturi de amicitie, și de fapt nu-și spun nimic, niciodată, nu reușesc să treacă pragul de la nesinceritate la sinceritate.

Tudor Potra: În măsura în care sînt de acord cu Virgil Vîță, în sensul că liceul e un fel de incubator, mă interesează șocul pe care-l simte tinărul scos din această lume organizată, ordonată, cînd iese în lumea largă, în care regulile nu mai funcționează ca pe hîrtie și totul devine mai nuanțat, mai complicat. Dar cred că în perioada aceasta de formare, mai important decît interesul pentru un anumit aspect al vieții ar fi o curiozitate deschisă spre toate laturile vieții. Trebuie să fim cu toți porii deschiși, cu toate antenele întinse, sensibile la orice fel de stimul.

Anita Gîrbea: Tudor a spus, cred, un lucru foarte important și foarte adevărat. În ceea ce mă privește, mi se pare că unul din aspectele cele mai importante pentru evoluția unei societăți este condiția omului care se manifestă în mod sincer, a omului care există ca o identitate, în raport cu tot ce este convențional. Convenția, ca un pericol social, ar fi o temă pe care aș vrea s-o tratez eseistic — într-un gen de teatru eseistic, sau de film eseistic — iar idealul meu ar fi ca această opțiune să nu rămînă doar a unei etape, să nu rămînă doar a vîrstei de 19 ani.

Mihai Diaconescu: Eu aș vrea să fac filme din acelea de la care



Dan Mănescu și Virgil Vîță: viața nu trebuie «redușă»

ieșind privești viața din jur cu ochii filmului pe care l-ai văzut. Mă gîndesc la faptul că, în viața de zi cu zi, fiecare om duce un fel de luptă surdă cu sistemele de gîndire, cu micile preocupări existențiale în spațiile cărora se ascund marile probleme ale vieții, dimensiunea ei tragică, dar și șansa unei bucurii, care se naște chiar din confruntarea acestor două perspective.

Dan Mănescu: Prin 1965, în parcurile și grădinile Bucureștiului, mai existau fluturi — coada rîndunicilor, ochi de păun, fluturile de varză. Acum nu mai există. Nicăieri, nici măcar în parcurile de la munte, la Sinaia sau Predeal. În viața lor de toate zilele, oamenii nu remarcă dispariția acestor fluturi, dar implicațiile pe care ar putea să le aibă această modificare asupra vieții individului sînt nebănuite. Mă preocupă, deci, mutațiile care se produc în cadrul marelui mecanism al existenței, pornind de la cele mai mici elemente, pînă la configurațiile stabile de mari dimensiuni — omul, viața socială, dincolo de eul intim.

Mircea Pîlîgău: Pe mine m-ar interesa situațiile-limită din viața oamenilor, dar nu în sensul cataclismelor sau al confruntărilor «pe viață și pe moarte». Există situații limită și în viața pașnică. Iată, de pildă, o secvență urmărită de mine

în realitate: într-o cofetărie intră o fetiță cu un coș de flori, în care are și un pisoi. Vinde cîteva flori și iese. Alături e un magazin alimentar, de unde cumpără pline și parizer. Își face un sandvici și începe să-l consume: o bucată pentru ea, o bucată pentru pisoi, o bucată pentru ea, o bucată pentru pisoi. Mie mi s-a părut că în momentul acela fetița începuse să cunoască viața.

Epilog despre cuvintele mari

Alexandru Darie: Eu aș vrea să adresez o rugămintă, în special tovarășului profesor Saizescu. Să aibă grijă de noi. — și mă includ și pe mine în această dorință — să ne ferim de tendința spre generalizări de suprafață. Sper ca la ieșirea din institut să învăț să uit vorbele mari și să mă preocup mai mult de lucrurile concrete.

Anita Gîrbea: Cred că, în momentul de față, indiferent cum ar suna cuvintele noastre, ele nu sînt «cuvinte mari» pînă în momentul cînd nu le verificăm prin ceea ce vom realiza. Să le lăsăm deci să sune, să nu ne temem de ele. Nu sînt prea mari. Sînt poate, dimpotrivă, plate pentru că n-au prins încă trup.

Valerian SAVA



Debutul și condiția capodoperei

În cinematograful nu există copii minune, ca în muzică ori poezie, tineretea acestor arte devenind în foarte multe cazuri din avantaj, handicap. Aparent, într-o artă tină, stau la îndemână creatorului îndrăzneț și perspicace zeci de drumuri încă nestrăbătute, posibilități de expresie inedite, terenuri încă nedebrășate, pline cu sensuri și configurații nemăitîlnite. Nu numai aparent, dar și în realitate aceste lucruri există, numai că modalitatea de a le obține se dovedește cu mult mai complicată decât pare la prima vedere. Asemeni cu un basm, până la comora mult visată în calea artistului, se ridică obstacole și capcane din cele mai diferite și viclene. Poate de aceea cazurile în care ele sînt înfrînte din prima lovitură sînt rare și greu de categorisit.

Pentru începător, filmul este o lume pentru a cărei cucerire nu întotdeauna talentul este suficient. Există trepte care nu pot fi sărite, de îndemnare tehnică și organizatorică, făcînd drumul de la idee la materializarea ei, o aventură plină de riscuri, o încercare din cele mai dificile. A veni cu ceva nou într-o artă ea însăși atît de nouă, încît nu întotdeauna știe prea bine ce vrea și încotro s-o apuce, este o încercare peste care puțini reușesc să treacă. Prima greutate ar sta tocmai în farmecul și frumusețea acestei arte. Ele acționează asupra artistului cu efectul unui tranchilizant din cele mai puternice. Nu poți depăși o realitate pe care nu o privești critic, sever, de care nu te poți detașa. Această absolută necesară nemulțumire, pe care artistul trebuie s-o manifeste față de momentul prezent al artei pe care o slujește, este cu atît mai greu de minuit de cineva care abia încearcă să devină cineast. Într-un fel, debutantul care



Ochiul pe care un bisturiu îl taie calm, iată o imagine poate la fel de celebră ca și întreaga operă care îi va urma. Pentru Luis Buñuel, acest prim cadru din **Ciinele andaluz** reprezintă pasul șoc, calea prin care el ca artist și întreaga lume pe care o poartă în sine pătrunde în lumea cinematografului. Este un debut miraculos, înlesnit poate și de nebunia anilor în care se petrece, de moda și teoriile acelui timp. **Ciinele andaluz** devine instantaneu un film clasic al suprarealismului, dar semnificația lui pentru cinematograful depășește, de fapt, acest statut.

De la primul film, de la primul cadru

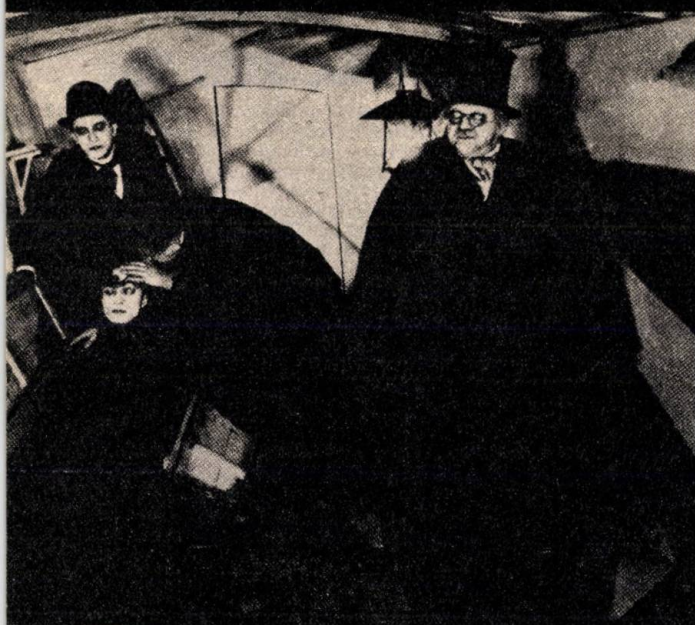
Dincolo de un anume program, de o anume doctrină estetică radicală, filmul lui Buñuel introduce în cinematograful un tip nou de expresie,

redimensionează imaginea filmică în așa fel încît ea să poată cuprinde și să reflecte lumea înconjurătoare dintr-un unghi nou. Violenta stărilor limită, analiza crudă a unei realități care, sub o poiză subtilă, își dovedește paupertatea, sînt lucruri inedite, bunuri cîștigate odată cu debutul tînărului cineast iberic. Prin Buñuel, cruzimea trece de stadiul descriptiv al naturalismului moralizant, de livrescul filmelor de groază, de exhibiționismul unui suprarealism de paradă, ajungînd la stadiul de unealtă estetică, prin care realitatea poate fi radiografiată în adîncime, și aceasta, trebuie subliniat, de la primul film, ba chiar de la primul cadru.

Isprava lui Buñuel este însă o excepție de la regulă. Debutul cinematografului, indiferent de publicitatea și de valorile pe care moda le stîrnește în jurul unor prime opere «de excepție» se dovedește a fi un moment cu mult mai delicat și mai dificil decât am fi înclinați să credem.

Debutul, teritoriu privilegiat al inovației:
Cabinetul doctorului Caligari al lui Robert Wiene

O excepție: capodopera la 25 de ani
(Cetățeanul Kane al lui Orson Welles)



reușește din prima operă să impună ceva nou în filme vine către cinematograful, dar în același timp aduce cinematograful la sine. Acest nou diferă în principiu de cel pe care îl obține cineastul cu experiență, ale cărui cuceriri de limbaj ori conținut vin în urma explorării, și într-un fel a epuizării unor structuri deja existente. Debutantul deschide drumuri, experiențele le adâncește.

Marii autori nu se grăbesc

Această exterioritate a inovației filmice era evidentă și frecventă în primii ani de existență a cinematografului. Chiar eșuate, marile tentative de înnoire s-au dovedit extrem de fructuoase. Dacă după «Cinéma d'art» teatrul renunță la film, ca suport suplimentar al existenței sale, cinematograful rămâne cu actorul, ca element esențial al drumului său de acum încolo. Chiar dacă artele plastice, mai ales prin curentele de avangardă, încearcă să uzeze de film ca mijloc de expresie proprie, cinematograful obține din acest eșec scenografia. Expresionismul lui Murnau, Lang, Wiene, ducând în linie dreaptă la Kammer-spiel, însumează experiența estetică și plastică a decorului, machiajului, simbolismului dramaturgic, în condițiile unei reprezentări superioare în fidelitate și sensuri a universului social înconjurător. **Cabinetul doctorului Caligari** al lui Wiene ori **Moartea obosită** al lui Lang sînt filme de debutanți.

Acest flux de inovație exterioară avea însă firesc să se diminueze o dată cu trecerea vremii. Complexitatea și autonomia limbajului filmic cresc, sunetul și mai apoi culoarea îl despart ulterior de imixtiunile insolite, experiențele rămînd să se facă de acum încolo pe un teritoriu

strict cinematografic. Importanța culturală și socială a filmului atîrnă tot mai greu, impactul direct cu civilizația secolului fiind de acum în-colo factorul principal al evoluției estetice prin care trece cinematograful contemporan. Pentru un debutant, devine de aceea din ce în ce mai puțin probabil să reușească o revoluție. Opera sa construiește prin adăugări și experiențe treptate. Marile creatori nu se grăbesc. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Losey își croiesc drum spre operele capitale cu migală și răbdare. În-suși Buñuel trece printr-o perioadă mediocră, între **Los Olvidados** (1950) și **Nazarin** (1959), pentru a-și găsi marile sufluri artistice la vîrsta senectuții, cu **Viridiana**, **Îngerul exterminator** și cele care urmează.

Exemplul cel mai paradoxal îl constituie însă Welles. Acesta izbu-tește să realizeze **Cetățeanul Kane**, una din puținele opere perfecte pe care istoria filmului le are la dispoziție, la 25 de ani și după o experiență artistică care cuprindea numai emisiunea radiofonică prin care izbutise să sperie America cu invazia martienilor. ... **Kane** este orice, nu-mai filmul unui debutant, nu. În primul rînd, principala forță și calitate stilistică a acestui film este rafinamentul. O știință a nuanțelor dusă pînă la extrem este tot ce poate fi mai îndepărtat ca imagine de un debutant.

Lui Visconti, singurul dintre cineaștii europeni care se poate compara cu Welles pe acest teritoriu al rafinamentului de limbaj și mise-en-scenă, i-au trebuit o bună ucenicie pe lîngă Renoir și două decenii de carieră pentru a ajunge la **Ghepardul**. Debutul lui Visconti, **Obsesie**, anunță, **La terra trema** confirmă, experiența neorealistă a firmă un mare cineast, dar pragul

capodoperei este trecut abia tîrziu cu **Rocco...** și **Ghepardul**.

La Welles, drumurile invers. **Splendoarea Ambersonilor** întoarce rafinamentul împotriva propriului creator, filmul polițist **Lady of Shanghai** duce stilul welles-ian către sofisticărie, pentru ca mai apoi Shakespeare să-l atragă într-un univers din care nu a mai reușit să se rupă. Nu pentru că ecranizările sale după opera lui Shakespeare nu ar fi filme importante, ci pentru că e imposibil să cauți viitorul unei arte în experiența majoră și îndepărtată a alteia. Cottoanele castelului Kafkian și su-fletului macbethian n-au fost pentru Welles locul potrivit pentru a duce înainte arta filmului. **Kane** este prin aceasta o excepție, chiar și în cadrul operei wellesiene, prin implicarea socială directă, brutală, am spune. Relațiile dramaturgice și plastice își corespund într-un raport aproape matematic.

Capodopera la 25 de ani

Kane este un film baroc, realizat însă cu siguranță de meșteșugar clasic. Corespondența dintre diferitele planuri ale structurii operei este de o claritate și o precizie uimitoare. Spațiul însuși parcă apare din povestire, dinde pe ceea ce se petrece ca acțiune în film. Tribulațiile de conștiință ale unui mare magnat al presei trec ca semnifica-ție dincolo de sensul unei fabule alegorice moralizatoare, reușind toc-mai datorită multitudinii de planuri în care este construită istoria să-și realizeze o cosmicitate aparte, cu bătaia mult mai generală. **Cetățeanul Kane** este realizat într-o con-junctură fastă, una din puținele pe care le-a avut la dispoziție cinema-tograful. Un talent uriaș — Welles — neperimat, dar și deplin stăpîn pe

Debutul e mai ales o confesiune: Hiroshima, dragostea mea de Alain Resnais (cu Emmanuelle Riva)

Debutul ca operă singulară: Cuțitul în apă de Roman Polanski



sine, un buget nelimitat, un operator perfect — Gregg Toland — care putea să filmeze orice îi cereai și chiar ceva în plus, o echipă de profesioniști — actori și tehnicieni — de la excelent în sus.

În acest context, amănuntul că **Cetățeanul Kane** este film de debut dispăre ca fiind nesemnificativ. Ca orice capodoperă, **Kane** mai degrabă închide decât deschide perspective. El reușește să fie o demonstrație de forță a valorii estetice, culturale și sociale pe care o poate atinge filmul, dar ca modalitate de expresie, noutățile aduse de film sînt tocmai de categoria adîncirii și diversificării unor structuri stilistice deja existente. Chiar și celebra mise-en-scenă în adîncime, Welles o perfecționează, în nici un caz nu o descoperă. Influența acestui film asupra cineaștilor care îi urmează este, desigur, foarte mare, dar ea se exercită mai ales la nivelul valorii. Este vorba de o prezență culturală determinantă. **Kane** e un film de la care se pot învăța o mulțime de lucruri dintre care nu cel din urmă este acela că nu poate fi repetat ca experiență. Unicitatea operei este condiționată și de unicitatea drumului. Opera poate fi admirată, dar nu și urmată.

Pentru a regăsi debuturi cu adevărat innoitoare, trebuie să avansăm mult în timp, pînă la pragul deceniului șapte, atunci cînd cinematograful contemporan reîncepe cu vajnică asiduitate să caute un chip propriu, care să-l ferească de a copia inutil trecutul. În anii '60, lumea era alta decît în '30, atunci cînd se terminase practic punerea bazelor limbajelor filmice ale cinema-ului sonor. Pentru adevărurile noi ce trebuiau exprimate era nevoie de mo-

dalități de expresie de asemenea. Întotdeauna însă acest soi de căutare se face cu sacrificiul unui anume echilibru intern al operei. Cineastul novator plătește tribut acestei îndrăzneli, opera sa fiind de multe ori marcată de excesele sau eșecurile goanei după nou.

Godard poate fi în acest caz exemplul cel mai elocvent. **A bout du souffle** este un film important, dar nu și un film mare. Cu această peliculă și cu cele care îi vor urma, Godard face efortul uriaș de a regîndi termenii de bază ai limbajului filmic, de a-i adapta unui timp și unor condiții radical schimbate. **A bout du souffle** este un film manifest, în care un ochi atent observă polemica teoretică strecurată cu fiecare tăietură de montaj, demonstrația că se poate și așa, nu numai în stil clasic, în fiecare fel de cadraj, ambiția de a nu semăna în fiecare structură a unei noi secvențe. Povestea în întregul ei rămîne însă simplă, și asta e și bine dar și rău. Rău pentru că polifonia formei nu e acoperită de un mesaj de greutate. Senzația unui gol de infrastructură, a unui schematism al sensului apăsă asupra valorii cineaștilor, deși Godard posedă acea personalitate creatoare care să-l facă să depășească aceste obstacole.

Alături de el, Truffaut și Resnais reușesc în același an — 1959, două filme evenimente: **Cele patru sute de lovituri** și **Hiroshima, mon amour**. Ambele debuturi în lung metraj. Ele impun, alături de **A bout du souffle**, noul val francez, ca expresie filmică majoră a timpului.

Ambiția de a nu se asemena

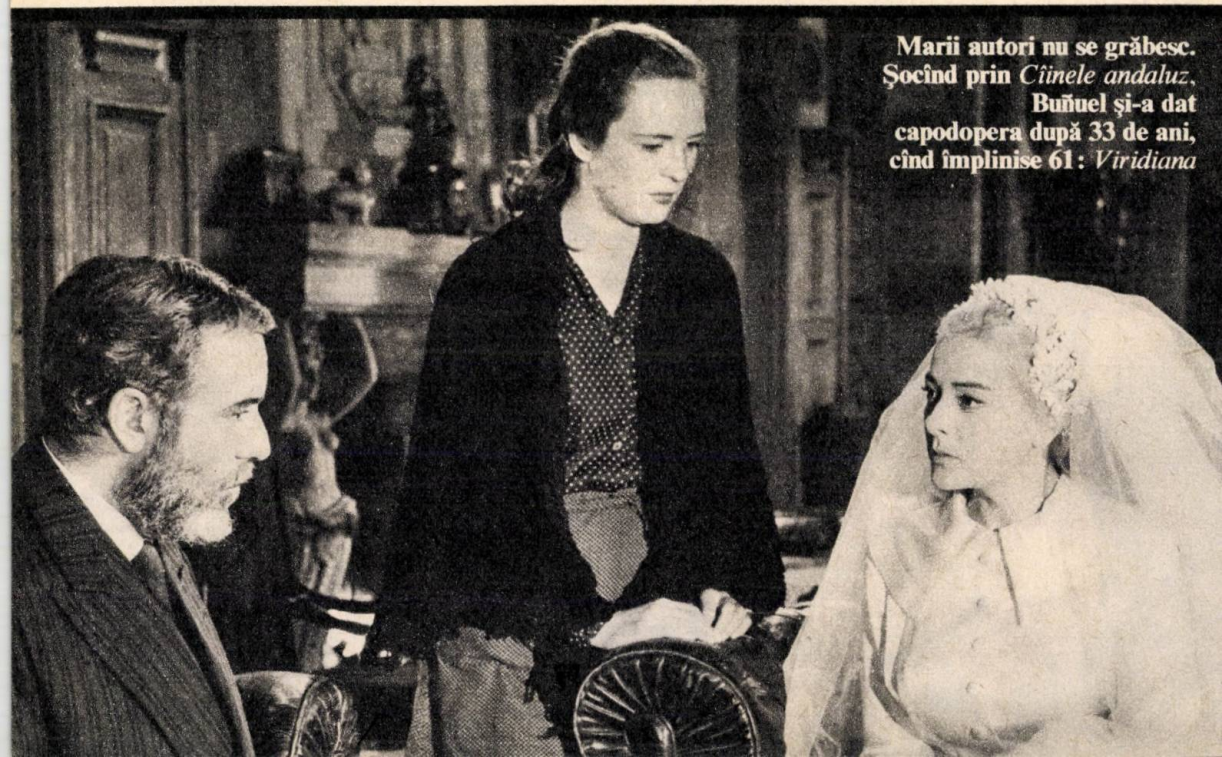
Truffaut merge către decantarea

limbajului filmic într-o zonă a sincerității și grației, în consonanță cu universul adolescentului care este eroul filmului. Totuși Truffaut este cineastul care plătește tribut dragostei sale excesive pentru film. Plăcerea de a produce cinema depășește uneori rigoarea și aerul de minune pe care însuși creatorul nu se mai satură s-o admire răzbate din întreaga sa operă. E drept, acest fel neobișnuit de slăbiciune îl duce către un film de o puritate excepțională: **Julies et Jim**, cel care va servi de model altor două debuturi franceze de prestigiu: Claude Lelouch cu **Un bărbat și o femeie** și Roberto Enrico cu **Aventurierii**.

La Resnais, inovarea și renovarea limbajului filmic își găsesc un corespondent aproape perfect în tema din **Hiroshima** și mai ales în modalitatea de abordare. Resnais este un mare cineast al dimensiunii timpului. Aici, ca și în vîltoarele **Anul trecut la Marienbad** ori **Te iubesc, te iubesc**, dimensiunea temporală este cea care determină structura internă a operei, realizînd fuziunea miraculoasă dintre un limbaj formal, cu simboluri și arhitecturi hieratice și mesajul uman plin de emoție al conținutului. Această antropomorfizare a spațiului și timpului în jurul sentimentului central al întregii opere a lui Resnais: iubirea este marca și secretul cel mai de seamă al cineaștilor. Abisurile sufletului contemporan își găsesc astfel artiștii capabili nu numai să le descrie, dar să le materializeze în structuri estetice fidele în sens și morală.

Tot filme cu greutate pentru configurația modernă a cinematografului vor reuși doi ani mai tîrziu debutanții Roman Polanski și Andrei Tarkovski.

**Marii autori nu se grăbesc.
Șocînd prin Cîinele andaluz,
Buñuel și-a dat
capodopera după 33 de ani,
cînd împlinise 61: Viridiana**





**Debutul ca moment
de conștiință:
Copilăria lui Ivan
de Andrei Tarkovski**

În *Cuțitul în apă*, economia de mijloace devine o superbă demonstrație de forță a expresiei filmice. Cu trei personaje, pe un loc de filmare de ordinul citorva metri pătrați, Polanski asediază nemilos caracterele, străbate întortocheatele unghere ale unor conștiințe ascunse, pentru a ajunge la un adevăr de generală valabilitate. Opera este singulară, Polanski preferând în continuare insolitul unor experiențe în filmul de groază și polițist, care vor face ca măiestria să i se macine în gol, cu minime performanțe artistice.

Eternul miraj: viața

Andrei Tarkovski reușește un film de război cu forță de document. *Copilăria lui Ivan* completează tabloul moral al celei mai mari încercări prin care a trecut omenirea: al doilea război mondial. Ivan este un personaj simbol. Destinul și adevărul pe care-l ascunde sînt exprimate într-o operă în care rigoarea creatoare trece cu încetul către tragic. Și totuși *Copilăria lui Ivan*, cu toate meritele sale de excepție, nu este decît filmul semnal al unui cineast mare, trambulina către capodopera care este *Rubliov*.

De subliniat încă odată că acest caracter îl au numeroase filme de debut ale unor mari cinești: fără să strălucească, ele conțin în nuce toate calitățile viitoarelor mari filme: astfel *Greva* nu este decît anunțul lui *Potemkin*, acest film cu care cinematograful debutează în rangul marilor valori artistice din toate timpurile și spațiile. *Cronica de un amore* include acele structuri, acum discrete și abia vizibile, care vor face din Antonioni marelui cineast al deceniului șapte, *Generație* pregătește *Canalul* și *Cenușă și diamant* — filme care îi vor urma

imediat, impunîndu-l pe Wajda, între marii cinești ai lumii.

După cum se vede, valoarea debutului, indiferent de calitățile celui care debutează, este marcată de cele mai multe ori de partea de inițiere a creatorului într-un univers în care pătrunde înțila dată cu tot ce are: bun și rău. Spuneam mai devreme că filmul ca artă depinde de unele și adevărurile pe care artistul le are la îndemînă pentru a se exprima. Or acestea, pentru a fi folosite la maxima lor potență, trebuie să aibă alături o experiență de lucru, singura capabilă să ofere acea înțelepciune și măsură care dă

operei echilibrul fast al valorii intrinsece.

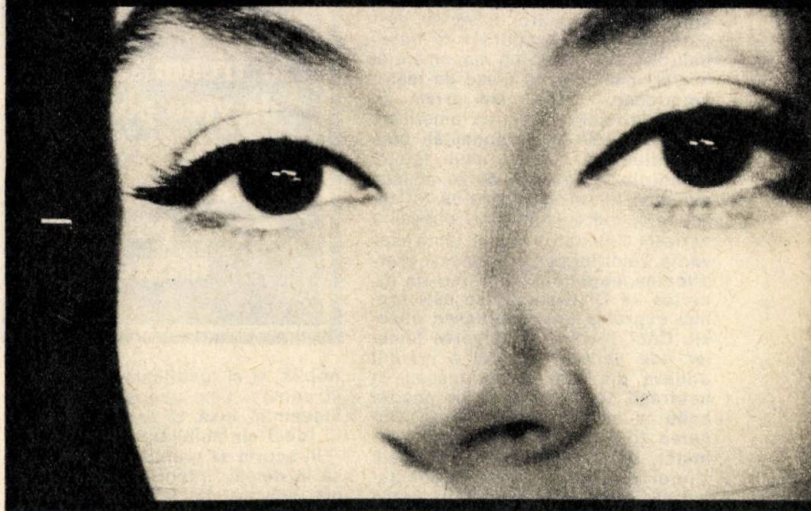
Cineastul tînr este dornic de cele mai multe ori să uimească, orimarea artă preferă «meraviglie-iei» de sorginte manieristă expresia calmă și profundă, structurile de complexitate semantică care nu sînt încărcate artificial, care nu ascund tururi de forță pur demonstrative.

Unui debutant îi este foarte greu să renunțe la sine pentru a lăsa locul lumii pe care vrea s-o exprime. Această modestie a esențelor este în general o calitate a maturității. Iată de ce cred că, în principiu, istoria cinematografului va continua să înregistreze tot mai puține opere de debut atotînovoitoare, aceasta ca dovadă a maturității către care se îndreaptă, încet dar sigur, imensul angrenaj industrial, financiar, social, estetic și cultural pe care îl denumim în mod generic cinematograful.

Cea de a șaptea artă, ea însăși debutantă în zorii acestui secol, își strînge rîndurile pentru a putea rămîne aceeași reprezentantă, posedînd forța de conștientizare necesară unui fenomen cultural major, așa cum se dorește. Roțile acestui mecanism evolutiv continuă să înăinteze, însă pentru a le pune în mișcare este nevoie de o aprofundare și o înțelegere tot mai complexe. Drumul artistic, mai greu, nu este prin acesta mai puțin ispititor de parcurs. La capătul lui se află în fapt eternul miraj al creatorului, viața, ale cărei secrete încearcă să le descopere și să le exprime în formele mereu mișcătoare ale unei arte aflată ea însăși în centrul acestui mare balans dintre iluzie și realitate, dintre adevăr și minciună, dintre superficial și esență.

Dan STOICA

Debutul sau revelația umanității: *Un bărbat și o femeie* de Claude Lelouch (cu Anouk Aimée)





La Giuria che ha scelto i film:
 Billard (Francia) • Freddy Buache (Svizzera) • Ugo Casiraghi (Italia)
 Dimitriev (U.R.S.S.) • Lotte Eisner (Francia) • Adolfo Ferrero
 (Italia) • David Francis (Gran Bretagna) • Giovanni
 (Italia) • Ulrich Gregor (Germania Fed.) • Tullio Kezich (Italia)
 Leyda (U.S.A.) • Marcel Martin (Francia) • David Meeker
 (Gran Bretagna) • Lino Micciché (Italia) • Morando Morandini (Italia)
 Muñoz-Suay (Spagna) • David Robinson (Gran Bretagna)
 Andrew Sarris (U.S.A.) • Ilya Waisfeld (U.R.S.S.)

Fernando Di Giammatteo
100 FILM DA SALVARE
 secondo la classifica di una Giuria internazionale



Fernando Di Giammatteo

100 FILM DA SALVARE

secondo la classifica di una Giuria internazionale

cartea de film

100 de filme de salvat



Intr-adevăr, după cum spune și Fernando Di Giammatteo, autorul acestei elegante apariții editoriale — **100 film da salvare**, Milano Mondadori, 1978

— este imposibil să scapi de nevoia clasificării. De la echipele de fotbal la opurile filozofice, de la automobile la veșminte, totul este supus etichetării: «cel mai» sau «cea mai». Este și acesta un fel de sport, care a devenit, ca orice joc cu reguli simple și miză mare, universal, deși pare a fi la fel de «național» ca baseball-ul. Căci există un clasament al «celor mai bune 10 piese de teatru americane», după cum există un altul, întocmit tot de un american, al «celor 100 de personalități care au influențat cel mai mult istoria omenirii». Și, atunci, de ce ar face excepție filmul? Mai ales că, în fața vechii și mereu reînnoite obsesii a «crizei» cinematografului, febra «salvării» valorilor certe, ori măcar «certificate», este constantă. Intr-un fel, cartea lui Di Giammatteo este tocmai expresia unei asemenea obsesii. Căci, invitând la alegerea filmelor «de salvat», autorul a pierdut undeva din vedere că, adesea, în naufragii se întâmplă să fie puși la adăpost cei mai slabi, din convingerea (din păcate, nu rareori infirmată) că cel puternic «se ajută singur». Evident, această constatare nu se aplică integral aici, ideea de a oferi o selecție reprezentativă, istoric și geografic fiind nu numai

Istoria cinematografului mondial în 100 de titluri și 13 trepte: filmele care ar trebui salvate de vreo posibilă catastrofă sau de la o și mai posibilă uitare

nobilă, ci și justificată și, mai ales, în general bine acoperită. Asta nu înseamnă, însă, că ea este și... ideală (decă «infallibilă»).

În scurta sa prefață, autorul explică în detaliu intențiile și metodologia care au stat la baza clasamentului. Astfel, spune el, spre deosebire de o tentativă asemănătoare,

pusă în practică în 1958, cu ocazia Expoziției Internaționale de la Bruxelles, când 117 critici de film au fost invitați să indice, din 50 de filme, o «duzină de aur», pentru alcătuirea acestei «piramide» au fost solicitați doar 19 critici, proveniți din 8 țări, care să aleagă, din 8 țări, care să aleagă, din întregul tezaur al cinematografului mondial, o sută de titluri. În felul acesta, sună argumentul, vom obține o perspectivă mai amplă și, totodată, mai coerentă, asupra domeniului supus «vivi-secției». Ceea ce nu lămurește însă autorul este criteriul care a condus la alegerea acestor critici, și nu a altora, venind din aceste țări și nu din altele. Iată lista lor: Pierre Billard (Franța), Freddy Buache (Elveția), Ugo Casiraghi (Italia), Vladimir Dimitriev (U.R.S.S.), Lotte Eisner (Franța), Adolfo Ferrero (Italia), David Francis (Marea Britanie), Giovanni Grazzini (Italia), Ulrich Gregor (R.F.G.), Tullio Kezich (Italia), Jay Leyda (S.U.A.), Marcel Martin (Franța), David Meeker (Marea Britanie), Lino Micciché (Italia), Morando Morandini (Italia), Ilya Waisfeld (U.R.S.S.).

Privind numele «judecătorilor», observăm cu ușurință că, în majoritate, ei au fost recrutați din categoria istoricilor de film; și faptul se reflectă, cât se poate de clar, în preferințele exprimate. Fără a fi, desigur, un păcat capital, acest lucru imprimă un caracter întrucâtva muzeistic clasamentului.

Așa se explică, cred, că Luchino Visconti, de pildă, apare aici reprezentat doar de primele sale două filme (**Obsesia și Pământul se cutremură**), indiscutabil capodopere, dar care nu știu dacă, la o adică, ar trebui salvate înainte de — să zicem — **Moarte la Veneția**, care nu figurează nici măcar printre primele 27 de filme «excluse» (căci există și un box-office al celor rămași pe dinafară!). După cum, cu tot respectul datorat tradiției, ar fi oare de salvat **Docurile New York-**

ului de Joseph von Sternberg, și de «aruncat» peste bord **Sărmanii flăcăi** al lui Miciș Jancsó? Și nelămuririle nu se opresc aici. Bunăoară, numele lui Luis Buñuel, apare, în clasamentul «celor 10», de 6 ori! Se poate spune oare, că Buñuel este un regizor «mai mare» decât Ingmar Bergman sau Michelangelo Antonioni, care figurează cu câte un singur film? Ori, măcar, că al său **L'âge d'or**, «distins» cu 10 voturi, este «mai bun» decât **Nunta** de Andrzej Wajda, care n-a căpătat nici o bilă albă? Desigur, e o problemă cel puțin discutabilă.

Nu mai puțin adevărat este însă că, întotdeauna, clasamentele de orice fel au suscitât, dacă nu umori negre, măcar perfide surprinderi «obiectiviste» și contraclasamente polemice care, la rîndul lor, au stîrnit nemulțumiri ș.a.m.d. Lucru de care Di Giammatteo este, de altfel,

conștient, atunci cînd invită cititorii la dezbaterile clasificării propuse de juriu. În același timp, trebuie să-i dăm și autorului... ce-i al lui. Adică să recunoaștem că sistemul de selecție imaginat de el are marea calitate de a nu supune un produs artistic aceluiași regim opțional care guvernează încoronarea vreunei zîmbitoare «Miss Univers»; cel mai bun film a fost proclamat cel care a întrunit unanimitatea aprecierii «juraților», iar celelalte au urmat conform aceluiași principiu. Așa se face că pe treapta cea mai înaltă a podiumului, de pildă, înțîlnim 4 titluri. Această indulcență substanțială rigiditatei unor delimitări care, în materie de artă, pot deveni de-a dreptul nocive.

Meritul esențial al autorului ediției este însă acela de a fi realizat, practic, un compendiu de istorie a cinematografului; fiecare dintre «su-

pravețuitoare» beneficiază de o fișă filmografică documentată, bogat ilustrată, inteligent concepută, cuprinzînd expunerea sumară a datelor tramei, conturarea particularităților estetice ale operei, evidențierea rezonanțelor ei de ordin socio-politic și cultural etc. Volumul este completat de o bibliografie și de scurte prezentări ale regizorilor semnatari ai peliculelor incluse în clasament, avînd deci o remarcabilă ținută informativă și putînd prezenta un foarte viu interes pentru cinefili, dar și pentru cele mai largi mase de spectatori.

Iată, acum, lista celor 100 de filme propuse nouă spre salvare de la vreo posibilă catastrofă sau numai de la o și mai posibilă uitare. În cadrul fiecărei categorii valorice, titlurile se succed cronologic, numărul de ordine atribuit fiecăruia fiind, așadar, pur indicativ.

Alice GEORGESCU

Cele mai bune 100 filme ale tuturor timpurilor

19 voturi: 1. **Intoleranță** — D.W. Griffith (1919); 2. **Crucișătorul Potemkin** — S.M. Eisenstein (1925); 3. **Mama** — V.I. Pudovkin (1926); 4. **Cetățeanul Kane** (1941) Orson Welles.

18 voturi: 5. **Patimile Ioanei d'Arc** — C.Th. Dreyer (1928); 6. **Aventura** — Michelangelo Antonioni (1960).

17 voturi: 7. **Timpuri noi** — Ch. Chaplin (1936); 8. **Iluzia cea mare** — J. Renoir (1937); 9. **Ivan cel Groaznic** — S.M. Eisenstein (1944).

16 voturi: 10. **Pămînt** — A.P. Dovjenko (1930); 11. **M** — Fritz Lang (1931); 12. **Atalanta** — Jean Vigo (1934); 13. **Roma, oraș deschis** — R. Rossellini (1945); 14. **Pămîntul se cutremură** — L. Visconti (1948); 15. **Fragii sălbatici** — I. Bergman (1957); 16. **Cu sufletul la gură** — J.L. Godard (1960).

15 voturi: 17. **Nanouk Eschimosul** — R. Flaherty (1922); 18. **Rapacitate** — E.V. Stroheim (1924); 19. **Regula jocului** — J. Renoir (1939); 20. **Pașa** — R. Rossellini (1946); 21. **Ingerul exterminator** — L. Buñuel (1962); 22. **Andrei Rubliov** — A. Tarkovski (1969).

14 voturi: 23. **Goana după aur** — Ch. Chaplin (1925); 24. **Scarface** — H. Hawks (1932); 25. **Umberto D** — V. de Sica (1952); 26. **Povestile lunii palide după ploaie** — K. Mizoguchi (1953); 27. **Viridiana** — L. Buñuel (1961).

13 voturi: 28. **Atacul marelui tren** — E. Porter (1903); 29. **Nosferatu** — F.W. Murnau (1922); 30. **Ingerul albastru** — J.V. Stroheim (1930); 31. **Fruntele miniei** — J. Ford (1940); 32. **Obsesie** — L. Visconti (1943); 33. **Cele 400 de lovituri** — F. Truffaut (1959); 34. **8 1/2** — F. Fellini (1963); 35. **2001: Odissea spațiului** — S. Kubrick (1968).

12 voturi: 36. **Cabinetul doctorului Caligari** — R. Wiene (1920); 37. **Ultimul om** — F.W. Murnau (1924); 38. **Mecanică «Generalei»** — Buster Keaton (1926); 39. **Mulțimea** — King Vidor (1928); 40. **Omul cu aparatul de filmat** — Dziga Vertov (1929); 41. **Aleksandr Nevski** — S.M. Eisenstein (1938); 42. **Un condamnat la moarte a evadat** — R. Bresson (1957); 43. **Cenușă și diamant** — Andrei Wajda (1958); 44. **Dumnezeu și diavolul pe pămîntul soarelui** — Glauber Rocha (1964).

11 voturi: 45. **Ieșirea de la uzele Lumière** — Louis Lumière (1895); 46. **Călătorie prin imposibil** — G. Méliès (1904); 47. **Navigatorul** — B. Keaton (1924); 48. **Ciinele andaluz** — L. Buñuel (1929);

49. **Monsieur Verdoux** — Ch. Chaplin (1947); 50. **Rashomon** — Akira Kurosawa (1950); 51. **Pasagera** — Andrzej Munk (1964); 52. **Nashville** — R. Altman (1975); 53. **O Thiasson** — Th. Anghelopoulos (1975).

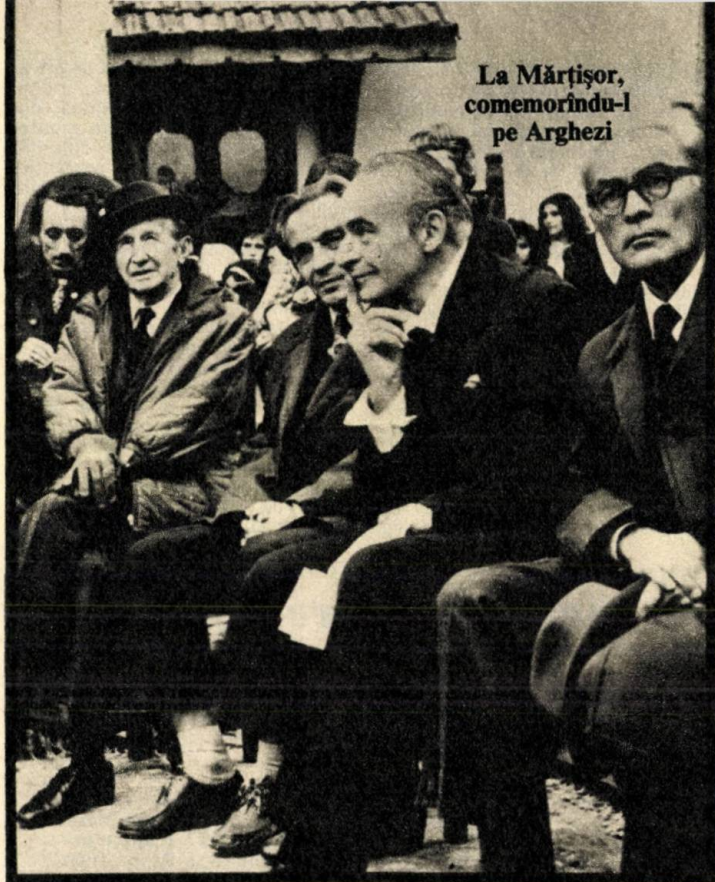
10 voturi: 54. **Cabiria** — Giovanni Pastrone (1914); 55. **Metropolis** — F. Lang (1927); 56. **Marșul nupțial** — E.V. Stroheim (1928); 57. **L'âge d'or** — L. Buñuel (1930); 58. **Căteaua** — J. Renoir (1931); 59. **Millionul** — R. Clair (1931); 60. **Diligența** — J. Ford (1939); 61. **Dies irae** — C.Th. Dreyer (1943); 62. **Viața curtezanei O. Haru** — K. Mizoguchi (1953); 63. **Accattone** — Pier Paolo Pasolini (1961); 64. **Servitorul** — J. Losey (1963).

9 voturi: 65. **Nașterea unei națiuni** — D.W. Griffith (1915); 66. **Comoara lui Arne** — M. Stiller (1919); 67. **Piciul** — Ch. Chaplin (1921); 68. **Napoleon** — Abel Gance (1927); 69. **Docurile New Yorkului** — J.V. Sternberg (1928); 70. **Cutia Pandorei** — G.W. Pabst (1929); 71. **Vampyr** — C.Th. Dreyer (1932); 72. **Las Hurdes** — L. Buñuel (1933); 73. **Omul din Aran** — R. Flaherty (1934); 74. **S-a întîmplat într-o noapte** — F. Capra (1934); 75. **Jurnalul unui preot de țară** — R. Bresson (1950); 76. **Aparajito** — Satyajit Ray (1957); 77. **La dolce vita** — F. Fellini (1959); 78. **Umbre** — J. Cassavettes (1961).

8 voturi: 79. **Zuiderzee** — Joris Ivens (1933); 80. **Ceapaev** — frații Vasiliev (1934); 81. **Trei cîntece despre Lenin** — D. Vertov (1934); 82. **Ordet** — C.Th. Dreyer (1955); 83. **Vieți uscate** — N. Pereira dos Santos (1963); 84. **Roșii și albi** — Miklos Jancso (1967); 85. **Accident** — J. Losey (1967);

7 voturi: 86. **Căruta fantomă** — V. Sjöström (1929); 87. **Antract** — R. Clair (1924); 88. **Vechi și nou** — S.M. Eisenstein (1929); 89. **Arsenal** — A.P. Dovjenko (1924); 90. **Kameradschaft** — G.W. Pabst (1931); 91. **Tabu** — F.W. Murnau (1931); 92. **O noapte la operă** — Sam. Wood (1935); 93. **Chermeza eroică** — J. Feyder (1935); 94. **Suflete în ceață** — M. Carné (1938); 95. **Henric al V-lea** — Laurence Olivier (1944); 96. **Los olvidados** — L. Buñuel (1950); 97. **Hiroșima, dragostea mea** — A. Resnais (1959); 98. **Sîmbătă noaptea, duminică dimineață** — Karel Reisz (1959); 99. **Rămăș bun zile de ieri** — Alexander Kluge (1966); 100. **Gishiki** — Nagisa Oshima (1971).

**La Mărțișor,
comemorându-l
pe Arghezi**



mare. În cartea mea care se cheamă «Curs de cinematograful» apărută prin '31, într-un capitol care se cheamă chiar «Limbajul cinematografic», spuneam că acest limbaj consistă în special din imagini. Este un spectacol mai ales vizual, dar în același timp și verbal. În primul an de la apariția cinematografului vorbitor, după ce am spus că o să fie o catastrofă, că o să avem o avalanșă de filme proaste, unde toate problemele vor fi rezolvate prin conversații, într-un lung articol publicat în Revista Fundațiilor Regale, cu titlul «Bilanțul cinematografului vorbitor», arătam toate prostiile pe care le făcuse cinematograful în acest scurt timp. Mi s-a reproșat că mă contrazic (Croniniceanu în cartea lui de istoria literaturii române, în capitolul unde vorbește despre mine), că după ce am spus că o să fie o catastrofă, tot eu am descoperit că există 40 de funcții ale cuvintului în cinematograful. Ca mine, exact ca mine, au mai spus-o și alții, care pe urmă au și făcut dealtfel, un excelent cinema vorbitor: Rene Clair, Pudovkin, Alexandrov, Eisenstein, Renoir... Renoir e și cel care a spus: «faire du parlour avec du muet».

— Tot nu mi-ați spus când s-a produs totuși debutul cinematografului în viața dumneavoastră. Am înțeles că metoda montajului era aplicată cu mult înainte. Dar când ați decis că vă veți ocupa de cinema?

D.I.S.: În momentul când, impo-

D.I. Suchianu:

Filmul ca școală a fericirii



— Cînd a debutat cinematograful în viața lui D.I. Suchianu?

D.I.S.: Eu făceam cinema încă înainte de a mă fi apucat de cinematografie. Pentru că foarte multe din cărțile mele le-am scris într-un stil cinematografic. Chiar cărți de știință. Eram profesor de istoria doctinelor sociale. Am trei cărți care sînt făcute numai cu fraze luate de la alții.

— Colaj?

D.I.S.: Nu-i colaj, că-i cu citate. E montaj. Aceste fraze se îmbracă unele într-altele, ca și cînd ar fi scrise de același om. Cu ocazia asta, cititorul își face o erudiție specială, pentru că află tot ce au spus specialiști diferiți pe tema respectivă. Ceea ce făceam eu era numai

să le lipesc: montaj. Ideea era la început în capul meu ca un fel de scenariu de ansamblu și pe urmă aveam un scenariu nr. 2, de detalii. Așa am făcut un manual de sociologie, unul de economie politică...

— Apărute?

D.I.S.: Da, toate apărute.

— În ce an?

D.I.S.: Înainte de a mă apuca de cronică de film. Prin '27.

— Deci primul contact cu cinematograful a fost cu limbajul cinematografic...

D.I.S.: Acest cuvînt, limbajul, a devenit un fel de rușine a «genului uman», pentru că acum nu se mai spune dacă ceva e bun sau rău, ci dacă are sau nu limbaj. Ori eu sînt, nenorocitul, primul care am întrebuit în sensul lui Benedetto Croce cuvîntul limbaj, cu sensul de mod de comunicare și de expri-

triva opiniei generale și unanime, am bănuț că această distracție de iarmaroc conține în ea posibilitățile unei arte superioare tuturor celorlalte.

— Și cînd s-a întimplat asta?

D.I.S.: Prin '25-'26.

— Unde erai atunci?

D.I.S.: La București. Eram magistrat și profesor de istorie a doctinelor sociale la facultatea de drept.

— Deci «persoană serioasă». Atunci erai și la înalta curte de casație?

D.I.S.: Da, era în perioada cînd am vrut să mă prezint la Iași cu ambiția de a prelua catedra de economie politică. Și, între altele, mi se reproșă că nu poate fi profesor acolo un om care se ocupă cu fleacuri de astea, ca cinematograful...

— Ce se «juca» atunci pe ecranele bucureștene?

D.I.S.: Se «jucau» filme foarte bune. Filmele lui Douglas Fairbanks, apoi **Goana după aur. Circul...** Filme americane profunde, cum a fost **Puterea întunericului**. Erau excelente, pentru că, într-adevăr, odată cu ele, se inventa o nouă limbă de artă, care nu era nici aceea a imaginilor din pictură sau sculptură, nici aceea a pantomimei. Era cu totul alta. Ca dovadă: în aceste filme mute, erau momente de o jumătate de minut despre care scriam o cronică întreagă.

— Azi mai sînt?

D.I.S.: Păi numai în filmele în care sînt, numai acelea se pot numi filme. Le spuneam studenților mei de aici, din București: dacă vă întreabă vreodată cineva despre un film bun — pentru că despre filme proaste n-aveți voie să vorbiți; ce e gunoi la gunoi merge — deci, dacă vă întreabă despre ce e vorba într-un film bun, dumneavoastră spuneți-i așa, și garantez că n-o să greșiți niciodată: «Este vorba de

D.I.S.: Uite ce este cu debutul. Eram mințat de un sentiment donchijotesco. Lumea zicea că cinematograful este un lucru nesperios, de blîci. Eu am vrut să vorbesc serios despre acest lucru «nesperios». Și am propus la «Adevărul literar și artistic» să scriu o cronică regulată, săptămînală, despre filmele care rulează la noi. Aveam o rubrică, care a fost pe urmă moștenită și care se numea «Cărți, oameni, fapte». I-am spus lui Sevastos care conducea atunci secția literară. Și el s-a crucit: «Dom'le, dumneata ești capabil într-o zi să propui să scrii o cronică săptămînală despre variațiile la șireturile de ghetle! Dar, în sfîrșit, dumneata ești un om cu imaginație, ia să încercăm...»

— Nu exista deci un precedent la noi?...

D.I.S.: Nu exista nicăieri cronică de film. Șase luni după ce am început-o eu, a făcut Arnoux o cronică de film la «Nouvelles littéraires». Și este cu atît mai flagrant, cu cît eu eram acolo corespondentul din România. Am și acum acasă

D.I.S.: Că de ce mă ocup eu numai de cutare sau cutare film. «Că-n fond sînt 8 filme cel puțin, într-o săptămîină. Și de unde să coincidă filmul ales de el cu cel văzut de noi? Să vorbească despre toate, pentru că noi avem nevoie de așa ceva. Nu că am considera «literă de evanghelie» ce spune acolo dumnealui, dar este un punct de plecare. Fiindcă, după ce vedem un film care ne-a interesat, începem discuția mare în familie, printre prieteni, la bodegă, la slujbă, la ștrand — niste discuții care uneori se pot termina cu obiecte contondente aruncate de unul în capul altuia. Așa încît pentru noi este o chestie vitală». Interesul se vedea a fi general.

— Ce-au spus cei de la «Adevărul» cînd au văzut ce audiență mare are cronică de film?

D.I.S.: Păi s-au crucit și ei. Au văzut că e ceva. De altfel, și astăzi o carte bună nu stîrnește opinia unui oraș întreg cît un film bun.

— Cîtă vreme ați ținut cronică de film la «Adevărul»?

D.I.S.: Fără întrerupere, pînă la venirea legionarilor. Făceam cronică la revista «Cinema», la «Adevărul literar», la «Viața românească» — unde la un moment dat am fost chiar și director — și la altele: la «Realitatea ilustrată», la «Mînera»...

— Au apărut curînd după aceea și alți cronicari de film?

D.I.S.: Au apărut, da. Cel care făcea cronică la «Universul», stai, cum îl chema?...

— Odată cu ceilalți cronicari, s-au diversificat și punctele de vedere?

D.I.S.: Nu, nu. Cronicile erau proaste. Povesteau subiectul...

— Primul adversar adevărat

**În cursul meu de cinematograf
apărut acum 50 de ani,
există cam toate ideile
de avangardă de mai tîrziu**

dumneata, pentru că dacă nu e vorba de dumneata în filmul ăla, ăla nu mai e un film bun.» Mi s-a întîmplat odată ceva foarte nostim. Un șofer de taxi care avea o bună părere despre mine, mi-a spus că el numai pe mine mă citește. Mînat de un elementar simț de onestitate, i-am spus: «Nu, domnule, exagerezi. Mai sînt colegi care scriu foarte bine și foarte frumos.» Atunci el mi-a răspuns (și el era onest!) «Da, recunosc, sînt unii care scriu bine și care spun ceva. Dar deosebirea e că dumneata cînd vorbești, ne vorbești despre noi, pe cînd toți ceilalți vorbesc despre ei.» E cu atît mai extraordinar ce mi-a spus omul ăsta, cu cît mi s-a mai întîmplat cîteodată să o iau razna și să încep să povestesc ceva care mi s-a întîmplat mie. Dar cînd fac asta, este doar pentru a spune «Uite dom'le, pînă și unul pîrlit ca mine, deci oricîruia dintre dumneavoastră, i se poate întîmpla așa ceva.» Pe cînd un cronicar de ăsta foarte cultivat, deștept și care a prins cîte ceva, toate le spune sub formă: «Uite ce văd eu aici!», «Uite cum trebuie interpretată asta, după părerea mea». Așa încît el tot timpul vorbește numai din punctul de vedere al părerii lui exclusive și în viitor unanime.

— Revenind la debut, cînd și unde ați scris prima cronică de film?

cartea mea de corespondent la «Nouvelles littéraires».

— Care a fost reacția publicului după primele cronici?

D.I.S.: O avalanșă de scrisori de nemulțumire.

— De ce?

**«Făceam cinema
încă înainte
de a mă apuca
de cinematografie»**



cînd a apărut? Primul cu care ai avut un dialog pe măsură?

D.I.S.: N-a apărut. Făcea cronicile curățele, dar fără prea multă estetică în ele, doctorul Ion Cantacuzino. Erau citibile. Ale celorlalți erau reclamă. Fiecare spunea de cîte un film că este cea mai formidabilă capodoperă de la facerea lumii încoace.

— Odată cu aceste prime cronici, a fost acceptată ideea că despre cinematograful se poate vorbi ca artă?

D.I.S.: Da, pe loc. Din acest moment, lumea citea cronicile de cinema cu precădere. Spuneau tutun-gii, că erau oameni care atunci cînd deschideau ziarele, se uitau mai înțli să vadă dacă este sau nu cronică de film.

— Prima dumneavoastră carte despre cinema este «Cursul de cinematograful» apărută în 1931?

D.I.S.: Prima, de fapt, a fost capitolul despre filmul mut, apărut în volumul «Puncte de vedere» — în 1930. Apoi a apărut «Cursul de cinematograful», unde există cam toate ideile de avangardă de astăzi. Nu numai că nu sînt lucruri depășite, dar sînt lucruri ce s-au confirmat în timp.

— Era prima carte despre cinema apărută în România?

D.I.S.: Apăruseră cărți gen «Asasinul Greței Garbo»...

— Vă întreb de prima carte serioasă de cinema.

D.I.S.: Apăruse o carte scoasă de editura «Adevărul» cu informații, așa, un fel de ghid. În Franța apăruseră cartea lui Moussinae, articolele lui Delluc, în Rusia apăruseră articolele lui Eisenstein (din care mai țirziu am și tradus). Delluc are mare merit în istoria filmului, dar scrie cu prea multe adjective scoase din burtă, așa cum se spune astăzi: «Are limbaj, dom'le»...

— La vremea aceea cinematograful în România era la început de tot...

D.I.S.: România era atunci Eldorado, «raiul pe pămînt» al cinematografului. Se vedeau cîte 8 și 10 filme noi pe săptămînă. Și toate erau, cum se zice în jargonul cinematografului, «locomotive», adică de prima mînă.

— Dar industria cinematografică românească exista la vremea cînd ai scris «Cursul de cinematograful»?

D.I.S.: Există. Se făcuseră vreo 40 de filme, dacă nu și mai multe. Unul mai prost ca altul.

— Tentația de a face film n-ai avut-o?

D.I.S.: Ba da, cum de nu? Mai ales cînd am devenit directorul general al cinematografului. Sediul era pe Wilson — azi strada Onești. Atunci m-am gîndit că am putea să facem și noi o cinematografie extraordinară și găsiserăm ceva foarte nostim, care ar fi dat rezultate remarcabile. Noi rulăm filme ale caselor Metro, Paramount... Le făceam subtitluri și aveam dreptul să facem și dublaj dacă voiam.

Vorbisem cu reprezentanții acestor case americane. «Dom'le, dacă eu în loc să fac dublajul, iau filmul și-l dau ca un film al duminică, făcut de dumneata și în loc să fie în decorul de acolo, vor fi jucate aici, în România, de către actori români, în românește?»...

— Exact același film?

D.I.S.: Exact același. Aș fi ales cele mai bune filme și aș fi format cea mai bună școală de învățare a cinematografului.

— Se puteau reface întocmai — cu oarecari aproximații — mizanscena, angheiația... dar lucrul cu actorul?

D.I.S.: I-aș fi pus să vorbească exact așa cum vorbea ăla, americanul, sau franțuzul...

— Nu cred că e vorba totuși de o simplă copie. Actorul nu trece prin sensibilitatea lui, ceea ce spune?

D.I.S.: Păi dacă nu trece, se vede, că nu iese ca acolo. Și dacă nu iese ca acolo, îl schimb, aduc altul.

— Cum s-a reacționat la ideea asta?

D.I.S.: Păi, toate casele americane au primit.

— Atunci, din ce cauză nu s-a făcut?

D.I.S.: Din cauză că au venit legionarii și m-au dat afară. Abia se înjgheba, urma să primim fonduri. Dar lucrul era aprobat, ca și făcut... în cîțiva ani aș fi obținut o echipă clasa întâi.

— Între ce ani ai lucrat la Oti-ciul național cinematografic (O.N.C.)?

D.I.S.: Doi ani. Între 1938-1940. Eu am scris cu mîna mea legea de înființare a unei cinematografilui naționale.

— Ce filme s-au făcut în acești doi ani la O.N.C.?

D.I.S.: Jurnale de actualități și un fel de jurnale turistice care se chemau «Români, cunoșteți-vă țara!» — «Țara moților», de pildă.

— Ați vrut să faceți film numai ca producător?

D.I.S.: Am vrut mai înțli, ca-n cîțiva ani să formez o echipă de cinești remarcabili din punct de vedere montaj, decupaj, actorie... Dar nu așa cum se învață la I.A.T.C. — unul învață regie, altul montaj, un altul fotografia... Ci toți să învețe totul.

— De-a lungul anilor, ai trecut pe lîngă povești pe care le-ai fi văzut transpuse în film?

D.I.S.: Da. Chiar am și spus. Avînd în vedere că orice poveste scrisă, jucată sau filmată trebuie să conțină două momente: unul de păcălire (dar serioasă, pe bază temeinică) și altul în care îți dai seama că te-ai înșelat complet, îmi imaginam un film în care o femeie iubește un bărbat, bărbatul moare, ea este neconsolată și singurul lucru care-i rămîne de făcut este să povestească în scris un fel de memorii — viața ei cu acest bărbat. Noi cunoaștem însă această viață, pentru că am văzut-o. Ori ea o scrie altfel, cu totul altfel. Aceleași

fapte, dar avînd fiecare altă semnificație. E un film care nu s-a făcut niciodată. Așa m-ar fi tentat să-l fac.

— Aveați și o distribuție ideală?

D.I.S.: Slavă domnului, că actori buni, berecheti...

— Ca actor, ai apărut vreodată pe ecran?

D.I.S.: În filmul lui Lucian Bratu și Radu Cosașu: «Un film cu o fată termecătoare», am apărut împreună cu Romulus Vulpesco.

— Dar înainte?

D.I.S.: Nu. Doar la jurnalul de actualități. Spre exemplu cînd o primesc în portul Giurgiu, venită pe Dunăre, pe Jayne Hugo, în '39.

— Dar dacă ai fi fost actor, cu ce tip de actor ai fi vrut să semănați?

D.I.S.: Păi am făcut-o deja. Și să-ți spun cu cine semănăm.

— Cu cine?



«Lumea zicea că cinematograful e neserios»

D.I.S.: Cu mine. Știi unde? În emisiunile mele de la televizor. Acolo sînt spectacol, nu sînt scriitor.

— De ce s-au întrerupt?

D.I.S.: Pentru că erau prea bune. Atunci redactorii din televiziune ce-ar mai face? Dar am de gînd ca cele 18 emisiuni, a cîte un ceas și jumătate fiecare, să fie transformate într-un serial de rețea, nu de televiziune. Materialul purgat de tot ce e umplutură, de «cele două orfe-

line), de momente digresive, care îmi strică ritmul, ar putea da un serial care să fie o istorie a filmului și-n același timp o lecție de cinematograf.

— **Pentru că a venit vorba, dacă ar fi să facem o scurtă istorie a filmului românesc în date, care ar fi reperele pe care le-ați indica?**

D.I.S.: Eu vreau să fac o carte care să se cheme: «Momente bune din istoria filmului românesc». Doar patru pagini pentru fiecare. Dacă dau o sută de momente, asta face 400 de pagini. Faptul că cineștii noștri au mare talent se poate dovedi cu fapte. Dar și așa cu fapte, încă n-am reușit să le bag și lor în cap că au mare talent.

— **De unde a pornit dorința de a găsi în fiecare film ceva bun?**

D.I.S.: De la început, încă din 1930, am spus că un film are două scenarii: scenariul de subiect și

tema, cît de cît trebuia să ating subiectul, nu partea de intrigă, ci lucrurile esențiale, momentele de vi-raj. Jumătate din cronică vorbeam despre această temă și importanța ei, despre implicații, despre lucrurile la care te făcea să te gîndești și pe urmă spuneam că această temă admirabilă nu face doi bani dacă nu e înfrumusețată cu unități de frumusețe, acele momente, din care întotdeauna eu descriam două în cealaltă jumătate a cronicii mele. Cronică putea să aibă și cite o pagină întreagă de ziar.

— **De ce două momente și nu unul, sau mai multe?**

D.I.S.: Pentru a arăta că aceste momente care sînt identice ca semnificație, trebuie să fie total deosebite ca haină. Și spuneam «credeți-mă pe cuvînt, că și în restul filmului veți mai găsi asemenea momente». Așa au fost făcute toate cronicile mele.

— **Ați avut vreodată sentimentul că ați nedreptățit un film?**

D.I.S.: Nu, pentru că toate argumentele mele erau bazate pe fapte. Pe fapte de ecran.

— **Ați fost uneori combătut?**

D.I.S.: Niciodată nu m-am simțit combătut.

— **Dueluri n-ați avut?**

D.I.S.: Nu. Doar așa, în treacăt.

— **În viața dumneavoastră de cronicar, a existat un moment de revelație, care a schimbat cu 180° ce credeți pînă atunci?**

D.I.S.: Nu. Au fost însă filme care mi-au confirmat în mod strălucit o idee pe care o aveam și pe care nu știam cum s-o demonstrez.

— **O întrebare care se pune de obicei cronicarilor: dacă ar fi să alegeți trei filme care să le luați cu dumneavoastră în cosmos, care ar fi acelea?**

D.I.S.: Nu pot să spun, pentru că n-aș fi cîștit. Zece minute după asta aș avea altă idee, altă selecție.

— **Dacă ne-am propune să facem o istorie foarte scurtă a filmului românesc, care ar fi — după opinia dumneavoastră — momentele ce n-ar trebui să lipsească?**

D.I.S.: Sînt multe filme foarte bune. Prin detalii. **Canarul și viscolul, Pădurea spînzuraților**, două filme ale lui Jean Georgescu: **O noapte furtunoasă și Visul unei nopți de iarnă, Moara cu noroc, Actorul și sălbaticii, De-aș fi Harap Alb, Viața nu iartă, Cîanura și picătura de ploaie...** Acesta e un film polițist, care așa cum trebuie să se întîmple într-un bun film polițist — dezgroapă din cenușa filmului propriu-zis polițist, o altă poveste, nepolițistă, dar de o sută de ori mai sfîșietoare și mai dramatică.

— **Bucuriile cronicarului de film sînt mai multe decît necazurile?**

D.I.S.: Filmul este cea mai extraordinară școală în care se învață să fii fericit. Fiindcă a fi fericit înseamnă a reuși. Dar nu oricum. A reuși tot timpul, mereu. Or filmul îți dă această posibilitate de a reuși me-

reu să te dezinșeli. Cea mai mare victorie, momentul în care omul se consideră cel mai fericit este cînd constată că a încetat de-a mai fi fraier sau prost și a devenit din nou deștept. Există însă și prostul distins, nobil. Aia dom'le, chiar cînd este nevoit să recunoască să-și spună că s-a înșelat, i-e un necaz și o ciudă că a fost timpit, înclt neagă că s-a înșelat numai pentru a putea spune: «tot așa e, cum am spus eu!»

— **Momente de tristețe ați avut în meseria de cronicar?**

D.I.S.: Berechet. De obicei eu încerc, între altele, să am și haz. Ori tot ce e haz se taie din cronică. Pentru că noi sîntem serioși. Deci plicticoși. Parcă hazul ar fi dușmanul nr. 1.

— **Am numit-o meserie. Dar critic de film e într-adevăr o meserie?**

D.I.S.: E meserie de co-regizor, de post-regizor.

— **Dacă e o meserie, atunci se poate învăța?**

D.I.S.: Sigur că se poate. Se-nvață văzînd filme. Și trebuie apoi să găsești pe cineva care să-ți explice momentele de frumusețe.

— **Ce însușiri ar trebui să nu-i lipsească unui tânăr critic de film?**

D.I.S.: Să aibă exact mentalitatea onestă de cinefil, de spectator amoretat de cinema.

— **Cînd ați debutat dumneavoastră era nevoie de cronicari, pentru că nu exista niciunul. Dar astăzi credeți că e nevoie?**

D.I.S.: Sigur că da. Criticul face exact ce face regizorul, dar în loc s-o facă cu un scenariu, o face cu un film. E o prelungire a unui film gata făcut.

— **Criticul ar fi deci un creator?**

D.I.S.: Criticul trebuie să fie autorul necondiționat al poveștii nr. 2, al poveștii bis. Cuvîntul «Sfîrșit» e un fel de a vorbi; în viață nimic nu se termină. Ca dovadă, vine imediat spectatorul și duce filmul mai departe. Ceea ce numim finaluri sînt momente cînd se demarează pe o altă linie. Povestea bis trebuie să fie sută la sută în sensul filmului. Pentru că există lucruri care par definitive și conțin tot ce trebuie ca să nu fie definitive.

— **Sper să avem prilejul să reluăm toate punctele de suspensie ale acestei discuții pentru care vă mulțumesc. Nu înainte de a vă adresa o ultimă întrebare. Cîți ani sînt, deci, de cînd faceți cronică de film?**

D.I.S.: Păi, am început prin 1927-1928...

— **O jumătate de secol...**

D.I.S.: Depășit. Pornit pe a doua jumătate.

— **Multe jumătăți înainte!**

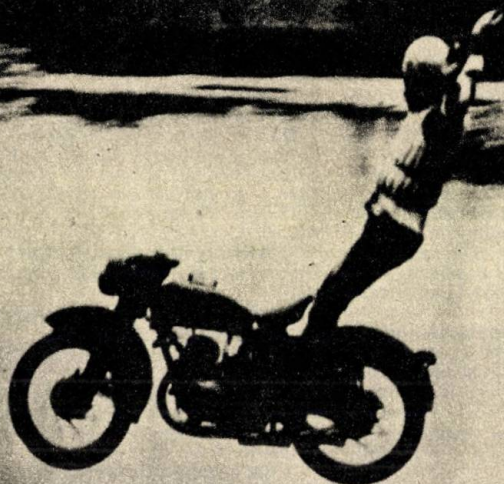
Convorbire realizată de Roxana PANĂ



«Eu am vrut să vorbesc serios despre acest lucru nesperios»

scenariul de temă. Scenariul de subiect este ușor de găsit; ai la îndemînă toată literatura universală. Celălalt se compune din ceea ce eu numesc în cursul de cinematograf: **unități de frumusețe, emoție și adevăr**. Aștia sînt atomii filmului. Și de ei trebuie să te ocupi. De la început, de la prima pînă la ultima cronică, toate au avut această structură pe care n-o găsești la cronicarii din occident. Spuneam care este

Ce este un cascador?



Au trecut aproape cincisprezece ani de când regizorul Sergiu Nicolaescu a pus bazele meseriei de cascador în cinematografia română și, dacă ne uităm în urmă, nu ne rușine nici nouă, cascadorilor, nici domniei-sale de ce s-a realizat în acest timp. Dacă ar fi să ne gândim doar la sutele de scene dificile cu cai, explozii, trenuri, mașini, căzături de la înălțime și așa mai departe, tot arsenalul de scene «tari» care fac echipa de filmare să râsuflă ușurată când se termină cu bine, iar pe spectator să aplaude.

Sigur că, fiind o meserie nouă, i-a trebuit o perioadă de acomodare și de acceptare a ei printre celelalte sectoare ale cinematografiei. Sigur că a trecut vreme până când marele public a știut cu adevărat ce reprezintă și care-i aportul acestei meserii în film. Sigur că a trebuit să treacă un timp pentru ca cei cîțiva entuziaști ai începutului, cu multe calități și puține cunoștințe, să se profesionalizeze și să ridice valoarea echipei până la cota ei de astăzi, când firme străine și regizori cunoscuți le solicită colaborarea.

Ce este un cascador? În cartea sa «Cascadorii», Odilon Cabat îl definește astfel: «Cascadorul nu este nici sportiv, nici acrobat de circ, nici mercenar, nici tehnician, nici pilot de încercare. El este acela care combină toate aceste specialități».

Un cascador este, în primul rînd, un sportiv de performanță care, iubind filmul, în jurul vîrstei de douăzeci și cinci de ani, a venit în cinematografie și începe o ucenicie care ține cam zece filme! Unii învață mai repede, alții mai încet. Mulți vin cu o părere greșită asupra viitoarei meserii și se poticnesc, o cred foarte periculoasă, dar îi desconsideră efortul și voința, care sînt obligatorii și de lungă durată. Nu, nu e foarte periculoasă! Gil Gegri declara la o conferință de presă: «Vă rog să mă credeți că meseria de cascador prezintă mai

Ei, Grușa!

«Ei, Gru-u-șal!» Așa era primit în biroul nostru. Aducea cu el o stare prietenoasă, un abur de om bun și cald, și calm, o undă de liniște. L-am văzut la lucru în filmări, și la lucru pe un colț de birou cu manuscrisul în față. Arăta la fel.

Atent. Serios. Concentrat. Calm. Nu se înfierbînta decît atunci cînd se apuca să-ți explice cu creionul în mînă, ce simple sînt cele mai complicate cascade, dacă știi să calculezi totul bine dinainte și ești un pic atent cînd le faci. «Ei, Gru-u-șal!»...

Uitam de el și de munca lui cu lunile și pe pe urmă, înghesuiri de nevoie — nimeni nu știa să scrie ca el povești adevărate despre cascadori oameni și despre oameni cascadori — tăbăram: «Ei, Grușa,

scrie-ne ceva frumos pentru almanah». Scria. Nu se supăra pentru uitare. Nu avea orgoliu de scriitor, avea doar talent de scriitor. Nu se simțea un mare cascador, deși era un mare cascador. De Grușa nu se lîpea nici părerea unei înfumurări. Era talentat, era frumos, era formidabil, în munca lui, dar atît de om, atît de apropiat oricui, încît n-avea nume întreg decît pe genericul multelor filme și pe copertile puținelor cărți. El era: Grușa. Grușa, adică un tînăr anume, care umbla

puține riscuri decât cea de minier!». Orice meserie se învață numai dacă pui dragoste și asuzi îndelung. Un film-două, un an-doi... Apoi crezi că știi totul, că nu te mai poate surprinde nimic. Și într-o zi, la o filmare, ți se face negru în față, auzi vocile celor din jurul tău ca prin vată, te doare ceva, nu prea știi ce, îți revii încet-încet, și-ți dai seama că ai greșit ceva, un amănunt. Cu timpul, observi și la colegi același lucru: accidente din cauza unor amănunte care păreau neglijabile. Și înțelegi că asta este o meserie a amănuntelor. Începi să fii atent la amănunte. Abia atunci devii cascador.

Ar mai fi de amintit și povestea soțiilor de cascadori. Cîteodată îngrijorate, alteori speriate sau mulțumite. Împart binele și răul cu soțiile lor. E destul de greu să fii nevastă de cascador. Așteptă. Aștepti să vină seara acasă ori — dacă filmează în provincie — să dea telefon. «Cum a fost? N-ai filmat azi? Și eu care am stat toată ziua cu inima strînsă! A plouat? Atunci a fost cald și soare. Atunci mîinel! Să ai grijă. Duminică vii acasă? Dar cînd vii? Și cînd o să știi? Bine, bine, nu-ți face nervi. Să ai grijă de tine!»

Cîteodată mă gîndesc la soția lui Mitel Crăciun (este unul dintre cei care au pus primele pietre la temelia meseriei, alături de Ceh Zsabo Roth Carol, Mazilu Gheorghe, Fitz Gheorghe, Rușcă Paul, Ghiuzelea Dumitru și regretatul Tudor Stavru) care și-a așteptat timp de cincisprezece ani soțul să vină seara de la filmări și acum, cînd i-a crescut feciorul mare, Mitel îl face și pe el cascador. Mi se pare cel mai bun exemplu de încredere și dăruire pentru această meserie care nu, nu ține doar de kamikadze... Cascadoria e o meserie frumoasă, cîteodată gingașă, iar alteori cam dură, dar întotdeauna minunată.

Aurel GRUȘEVSKI

prin viață visînd cascade pe care mai apoi le trăia, despre care mai apoi scria, Grușa — adică tinărul acela poet al cascadeelor și cascador al poeziei scurte.

Ultima dată cînd cineva din redacție l-a putut ruga: «Ei, Grușa, scrie-ne ceva frumos pentru almanah! a fost astă vară. Și materialul n-a încăput atunci. Nu s-a supărat. Acel ceva frumos se numea «Ce este un cascador?».

Eva SÎRBU



Călătorie spre izvoare



Sărbătorile filmului documentar au devenit un fapt aproape curent. În 1978, de pildă, vorbeam despre cele opt decenii petrecute de la realizarea pentru întâia oară în lume, de către marele psihiatru, profesorul doctor Gheorghe Marinescu a unui film de cercetare științifică medicală. În 1980, un alt eveniment important — 30 de ani de la înființarea studioului «Alexandru Sahia» — se va situa, desigur, în prim-planul aten-

al jumătății de secol. Adică exact cîtă vreme a trecut de cînd savantul Dimitrie Gusti și discipolii săi au inițiat seria ineditelor lor documentare sociologice. Să purcedem deci, agale, la o călătorie imaginară pe aripile timpului, pe care o vom începe consemnînd

Un nou primat mondial

al doilea, pe scara cronologiei (după amintitele pelicule ale profesorului Gheorghe Marinescu) îl constituie filmele sociologice inau-

**1979 — 50 de ani de la documentarele
lui Dimitrie Gusti
— 40 de ani de la primul premiu
 internațional
al cinematografiei noastre
1980 — 30 de ani de la înființarea
Studioului «Alexandru Sahia»**

ției creatorilor noștri de scurt-metraje.

Dar în 1979? Să le luăm pe rînd. Mai întîi, jubileul, jubileul propriu-zis. Pentru că, deși prin extensie, termenul este utilizat astăzi cu deplină larghețe, la cele mai diferite aniversări sau comemorări, să nu uităm totuși că adevăratul jubileu, consfințit ca atare de toate enciclopediile respectabile, rămîne cel

gurat în 1929 prin **Drăguș, o zi din viața unui sat românesc**. Asemeni lui Marinescu, la finele veacului trecut, marele sociolog Dimitrie Gusti a aflat în imaginile în mișcare un instrument propice telurilor sale științifice. Pe deplin convins de importanța adopării tehnicii moderne, el a introdus treptat cele mai noi

metode — de la fonograf la muzeul în aer liber și de la acesta la cinematograful — în campaniile sale de cercetare multidisciplinară a mediilor rurale.

Turnat în vara lui 1929, sub directa îndrumare și supraveghere a savantului, într-o frumoasă așezare de la poalele Făgărașilor, **Drăguș...** cuprinde două părți distincte, prima reconstituind integral o zi din viața satului, iar cea de a doua înfățișând o serie de datini legate de activitățile sociale ale comunității. Scenariul fusese scris de Paul Sterian și Nicolae Argintescu Amza, care și asumaseră totodată și sarcinile regizorale, iar imaginea aparținea experimentatului operator Nicolae Barbellian. Pentru un plus de autenticitate, filmul deși mut, a fost însoțit la premiera de gală pe scena Teatrului Național, de o ilustrație muzicală alcătuită de Constantin Brăiloiu pe motive populare locale și executată de un grup de instrumentiști aduși special din Drăguș.

Opiniile presei timpului, beneficiară a versiunii inițiale (de 2.500 metri) a acestui documentar de lung-metraj (astăzi se mai păstrează în colecția Arhivei Naționale de Filme, o copie de 580 metri) atestă receptivitatea promptă a cronicarilor față de valoarea unui film de excepție. Un recenzent al «Rampelor» sesiza astfel judicios, dubla direcționare a peliculei ce năzuia să satisfacă «pe oricine, și pe omul de știință care caută documentul exact, și pe amatorul care cere cinematografului o clipă de destindere, de distracție». Continuând pe același ton, ziarul sublinia că «filmul e viu și impresionant profund; ne este arătată viața unui sat, cu truda, tristețile și bucuriile lui, în imagini clare și însoțite. Deși n-are intrigă, filmul are totuși o acțiune extrem de atrăgătoare. Deși nu are actori, prin ritmul vioi pe care regizorul a reușit să îl dea și înălțarea scenelor atât de variate, filmul are o unitate perfectă. Fiindcă actorul este țărânul român, acțiunea e viața satului care ținește odată cu zorile, devine toridă cu zăpușala amiezii și se liniștește o dată cu lăsarea serii.

Totodată, condeiele epocii au relevat cu exactitate, valențele știin-

țifice ale producției, lărga deschidere culturală și educativă a acestui documentar sociologic, realismul lui necontrafăcut, atât de deosebit de imaginile artificiale convenționale vehiculate de filmele de ficțiune cu o pretinsă tematică «țărănească» ce fuseseră îndeobște oferite până atunci publicului. Singurul regret pe care îl avem, rămâne acela că planul de făurire a unei întregi «sociologii românești filmate», a unor compacte «monografii sătești în imagini», preconizat de Dimitrie Gusti, n-a putut fi dus până la capăt, datorită unor motive independente de voința savantului «serialul» deschis de **Drăguș** nemaiaivând în continuare decât două «episoade»: **Sanț** și **Cornova**.

Dincolo de orice omagii trecute sau prezente, dincolo de elogiile aduse de notorietăți științifice de talia unor Henri Focillon și Emmanuel de Martonne, documentarul sociologic, realizat cu o jumătate de secol în urmă, rămâne înscris în istoria cinematografului românesc și datorită virtuților sale estetice. Ritualurile aspre ale muncii, farmecul datinilor și obiceiurile ancestrale ale poporului sînt redată în imagini nelipsite de o vibranță și spontană undă lirică. Pentru că — așa cum mărturisea unul dintre realizatori — «deși are un scop exclusiv științific, uneori, prin viața vie pe care o cuprinde, filmul sociologic poate fi o operă de artă».

În spiritul nobilelor tradiții

Dacă în 1969 cineaștii studioului «Alexandru Sahia» omagiau filmul sociologic cu un binevenit «remake» **Drăguș, după 40 de ani** (scenariul și regia Mircea Popescu), astăzi putem detecta continuări ale unor atari preocupări în specii documentaristice înrudite, respectiv în scurt metrajele cu caracter etnofolcloric și antropologic.

În **Tara Lăpușului**, Paul Orza ne prezintă astfel un ținut cu oameni dirzi și cumpăniți la vorbă, care din totdeauna au gândit că «totul trebuie făcut în bună rînduială», dar care se dovedesc permeabili la nou, înfăptuirile moderne din industrie

și agricultură pătrunzînd impetuos și aici. Motivul arhetipal, omniprezent al roții, detectabil atît în desenele de pe zădile multicolore purtate de femei sau în creștăturile bisericilor în lemn, cît și în obiceiul rotirii mesei de nuntă ori în cel al jocurilor sărbătorești, străbate simbolic pelicula.

Specialist consacrat al filmului etnografic și folcloric, regizorul Slavomir Popovici s-a înfățișat nu demult publicului cu **Holde**, un scurt-metraj închinat roadelor îmbeșugate ale gliei. Regizorul alege pentru fiecare anotimp al recoltei cîte un sat reprezentativ dintr-o anumită regiune a țării, imaginile forînd în adîncul unor ancestrale ceremoniale, plasate sub semnul benefic al rodirii.

Sub același semn al scrutării neobosite a tezaurului de lumină și simțire românească, se situează și **Izvoare vii de teatru popular**, filmul tinerilor realizatori Adrian Istrătescu (regia) și Valentin Ilie (imaginea). Desfășurate în aer liber, în ambianța naturală a caselor și curților, spectacolele țărănești derulează un repertoriu bogat, de o nedesmințită savoare expresivă. Războaiele dintre daci și romani, bătăliile cu turcii, dar și prefacerile înnoitoare ale satului contemporan reprezintă subiecte predilecte, îmbrăcate în straiele, mereu altele, ale replicilor improvizate, și pantomimei, ale măștilor și cîntecelor de clacă.

Deosebit de interesante din punctul de vedere al problematicii abordate (mai puțin însă și din cel al transpunerii filmice propriu-zise), **Pagini pentru atlas** de Grigore Meggesy este, poate, scurt-metrajul cel mai apropiat, ca intenție, de spiritul tradiției gustiene. Studiile multidisciplinare de antropologie socială și culturală, întreprinse de cercetători, au drept țel înregistrarea mutațiilor succesive intervenite în viața oamenilor. Consemnînd valorile nealterate transmise din generație în generație, precum și preocupările actuale definitorii — ni se spune —, antropologul năzuiește să descifreze trăsăturile caracteristice ale unui «tip spiritual specific românesc», putînd astfel afirma «un model de personalitate».

Premiul venețian pentru
Tara Moșilor de Paul Călinescu

După 40 de ani: Tăra Lăpușului de Paul Orza



Unele slăbiciuni în planul vizual, alunecă câteodată pe panta abruptă a ilustrativismului, ne-au frapat însă în unele din aceste documentare. Nu ne vom opri asupra lor, sperând pentru anul care vine, într-o ameliorare. Ne vom continua deci promisa călătorie pe firul timpului, poposind asupra unei alte prestigioase aniversări a cinematografului nostru: este vorba de

Prima distincție internațională a unui film românesc

obținută acum patru decenii, mai precis în august 1939, la Festivalul de la Veneția, de către un reprezentant al nonfiecțiunii: **Tara Moților**, un documentar în două acte, închinat frumuseții naturale a Munților Apuseni, dar și vieții încărcată de muncă aprigă și de datini străvechi. Înfățișându-se ca o sinteză a cuceririlor de pînă atunci din cîmpul filmului etnofolcloric și sociologic, precum și din al celui turistic ori poetic sînt de citat în acest sens, precedentele încercări întreprinse de Tudor Posmăntir (**Peste mări și țări**), Aurel Petrescu (**Tîrgul de fete de pe Muntele Găina, România pitorească**), Jean Mihail (**Viața unui oraș, România 1934, C.F.R. — o simfonie a muncii**) sau de însuși Paul Călinescu, regizorul și scenaristul peliculei distinse la Biennale venetiană (**Grădina Capitalei, Colțuri din România, București, orașul contrastelor**) — **Tara Moților** își păstrează și astăzi, neștirbite, calitățile ce l-au propulsat în arena internațională.

Beneficiind de aportul unor creatori de elită, proaspăt atrași de cinematograful, scurt-metrajul s-a impus fără dificultăți, noutatea temei, acuratețea limbajului filmic, ținuta estetică de excepție, constituind trăsături unanim remarcate. Pe generic, alături de numele realizatorului principal Paul Călinescu, străluciau cele ale lui Mihail Sadoveanu, autorul comentariului și Paul Constantinescu, semnatul muzicii. Verbul lui Sadoveanu evoca semeția dintotdeauna a urmașilor lui Horia, «în-dîrjiți în luptele pentru neamrînare»,

conferea profunzimi ideatice imaginilor înfățișînd altarul de la Scărișoara, meșteșugul secular al doinelor, spălătul nisipurilor aurifere sau vestitul tîrg de pe Muntele Găina. La rîndul său, Paul Constantinescu, prin prelucrarea inspirată a motivelor populare, prin introducerea timbrului specific al tînicului în țesătura orchestrală, întregia adecvat atmosfera, descoperindu-și cu acest prilej o nouă vocație ce va deveni, ulterior, o adevărată pasiune: muzica de film.

Dar evident, «greul» producției îl purtaseră, așa cum era și firesc, imaginile lui Paul Călinescu. Ambițios, realizatorul își asumase nu numai sarcinile scenaristice și regizorale, ci și (parțial) pe cele ale operatoriei și montajului. Secvența antologică în care bătrînii deapănă cu glasuri molcome amintiri despre Avram Iancu, își va afla, sub diferite variante, corespondențe în multe din scurt-metragele de nonfiecțiune ale viitorului.

Și în unele documentare ale anului 1979 putem detecta ecouri ale unor învățăminte enunțate cu fermitate artistică în urmă cu patru decenii. Ne gîndim, printre altele, la sensibilitatea caldă a cadrelor din **Pămîntul ca un dar frumos** de Nicolae Cabel, la precizia neosentativă a interviului din **Piinea de la Pecica** de Alexandru Boiangiu, la nuanțele de discretă poezie a peisajului din **Cînd teii înfloresc** de Titus Mesaros, la reliefașul meșteșugit al cuvîntului în ansamblul coloanei sonore din **Filmați la noi** de Ada Pistiner.

Filmul științific mereu în actualitate

O dată cu următoarea escală a drumetiei imaginare, vom poposi, făcînd un ultim salt peste decenii, în «epoca nouă» a cinematografului românesc, atît de plină de înnoiri și pentru filmul documentar. Dintre evenimentele ce s-au succedat pe traiectoria ascendentă a genului, ne-am oprit asupra unuia cu rezonanțe mereu actuale: primirea — în 1959 — a țării noastre ca membră a

Asociației Internaționale a Cinematografiei Științifice (A.I.C.S.). Strădaniile dintotdeauna ale realizatorilor peliculelor de cercetare, de învățămînt sau de popularizare dobîndeau atunci, în sfîrșit, o binemerită recunoaștere oficială. Un excelent scurt-metraj despre experiențele neurologice ale profesorului Grigore Benetato — **Capul izolat** — turnat de Stelian Penu în același an — avea să cucerească laurii unor importante competiții internaționale de la Padova, Santiago de Chile și Torino, confirmînd nivelul înalt atins de filmul științific românesc. Confirmare pe care au pecetluit-o pe deplin spectaculoasele documentare ale lui Ion Bostan despre Delta Dunării (**Printre pelicani, Delta necunoscută, Sturioni, Singur printre pelicani, În lumea rațelor sălbatice**), filme aflate la granița dintre știință și poezie, dintre rigoare și visare.

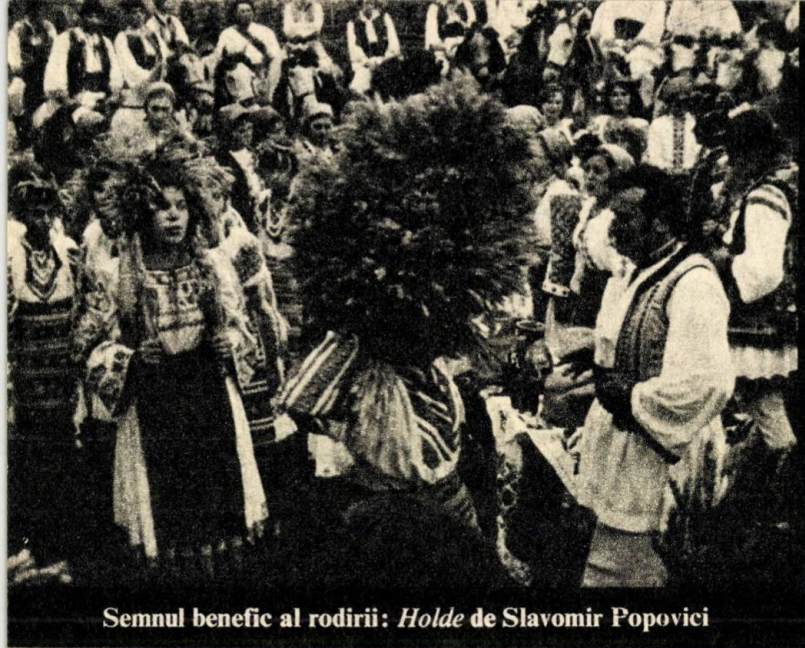
Fără a neglija «filonul de aur» descoperit de savantul Gheorghe Marinescu, fără a uita deci, să transpună pe ecran și unele dintre cele mai prețioase observații și mărturii ale cercetătorilor, documentariștii au diversificat continutul ariei tematice a scurt-metrajului de popularizare științifică, ajungînd în prezent să abordeze cu egală pricepere, domenii foarte felurite. De la medicină la agricultură, de la arheologie la spațiul cosmic, de la biologie la geologie și geografie, o multitudine de pelicule se adresează astăzi unui public tot mai avid de noutăți. Departe de a-i stînjeni, «concurența» canalelor mass-media și Îndeosebi a televiziunii, îi stimulează pe realizatori. Pentru că, așa cum spunea, într-un comentariu mai vechi Ion Bostan, «a fost o vreme cînd filmele noastre erau văzute de cîteva sute de mii de spectatori numai în sălile de cinema. Astăzi, datorită televiziunii de la noi și din alte țări, numărul spectatorilor poate ajunge la zeci de milioane. Gîndul nostru trebuie mereu îndreptat către aceste milioane de oameni. Și simțul răspunderii noastre profesionale trebuie să rămînă mereu treaz».

Scurt-metrage sensibil deosebite,

Precizia interviului: **Piinea de la Pecica** de Alexandru Boiangiu

Note lirice în **Prevenirea bolilor** de Ladislau Karda





Semnul benefic al rodirii: *Holde* de Slavomir Popovici

atît din punct de vedere al conţinutului cît şi al cotei valorice atinse, turnate sau difuzate în anul ce s-a scurs, atestă, fiecare în felul său, tocmai aceste eforturi ale autorilor de a se apropia de marea public. Idei şi cunoştinţe sînt transmise astfel, într-un limbaj, cinematografic ce se vrea simplu, pe înţelesul tuturor, dar nicidecum simplist. Ca, de pildă, în dificilul **Momente din civilizaţia traco-dacilor**, unde Petre Sirin derulează cu claritate (fără a putea evita totuşi, pe de-a-ntregul, o anume uscăciune a discursului imagistic), etapele evoluţiei lingvistice, economice şi sociale ale aceluia neam despre care Herodot afirma că «ar fi putut fi cel mai puternic dintre toate seminţiile pămîntului». Sau ca în **Prin arhiva de piatră a Dunării**, în care Paul Cojocaru încearcă la rîndul său (fără a consemna nici el o reuşită deplină însă), să descifreze urme şi mărturi ale unor civilizaţii aflate în documente arheologice şi numismatice ce au supravieţuit trecerii necrutătoare a veacurilor.

Atunci cînd subiectul ales permite note lirice sau umoristice chiar, se strecoară dezinvol pe terenul sobru al filmului ştiinţific, înviorîndu-i contururile. În **Prevenirea bolilor cardio-vasculare**, Ladislav Karda ne vorbeşte deconectat şi deconectant despre pericolele stresului psihic şi ale sedentarismului, despre necesitatea alimentaţiei raţionale şi spectrul aterosclerozei. O amuzantă şi instructivă experienţă cu nişte soareci albi «stresaţi» de o «imensă» felină, ne descreţeşte oportun frunţile, dar nu diminuează efectele educaţiei sanitare preconizate, nu împletează asupra declaraţiilor pertinente ale academicianului Ştefan Milcu, ci dimpotrivă, le sporeşte considerabil forţa de penetraţie. Aceeaşi extrem de actuală

problematică socială şi medicală o tratează cu aplomb şi Zoltan Terner în **Atenţie la stress**.

Lacurile glaciare ale Retezatului, inspirat «număr» al «seriei» consacrate de Maria Săpătoru faunei şi florei din regiuni montane unice, degajă dincolo de precizia informaţiilor referitoare la formele de viaţă existente la mare altitudine, o poezie discretă şi gingaşă. O veselă policromie florală încîntă ochii privitorilor şi în **Hibridizarea** (scenariul şi regia Dumitru Dădîrlat). Deloc uluite de rezultatele remarcabile obţinute de cercetători întru dobîndirea unor varietăţi noi de flori, superioare din punct de vedere economic, involtele garoafe şi delicatele azalee ne aruncă un suris calm, impenetrabil...

*

Ajunşi la capătul călătoriei imaginare, o întrebare se strecoară insinuant: s-a situat într-adevăr acest «an jubiliar» al documentarului românesc la înălţimea sărbătorilor sale?

Nu vom risca acum şi aici un răspuns, lăsînd timpul să-şi arate şi de astă dată puterea. Am fi doriţi, totuşi, ca vorbele rostite cu un deceniu şi jumătate în urmă (iată o altă aniversare) de către acel recunoscut maestru al nonfiecţiunii care a fost John Grierson, să i se potrivească pe de-a-ntregul: «M-a uimit nivelul profesional al scurtmetrajelor româneşti... Născut pe un pămînt cu vechi tradiţii de cultură, cineaşul român are interes să cultive aceste tradiţii, să le reînvie în ceea ce spiritul latin are mai preţios: claritatea şi echilibrul, temeinicia şi ideea perenităţii realizărilor umane».

Oltea VASILESCU



**Pe plan subiectiv,
individual,
debutul
înseamnă emoţii,
înseamnă aspiraţii.
Pe plan obiectiv,
colectiv,
debutul sau
mai corect
debuturile
reprezintă
curba evolutivă
a unei
cinematografii.
Apariţia
unui număr masiv
de începători
poate fi semnul
unei tentative
de regenerare,
după cum prezenţa
echilibrată
a veteranilor
şi debutanţilor
poate
fi interpretată
drept un moment
de apogeu,
dar şi de stagnare**

de Sydney Sokhoma, **Ambasadorii** de Naceur Ktari): fie încercînd să semnaleze punctele nevralgice din evoluția societății africane — exodul de la sat la oraș, nașterea unei burghezii autohtone care tinde să perpetueze exploatarea exercitată pînă de curînd de coloniști, constrîngerea exercitată de tabu-urile tradiționale (**Zeul tunetului** de Semebene Ousmane, **Incotro Koumba** de Alain Ferrari și Simon Ange, **Urme** de Hamid Bennani, **Și miine?** de Brahim Babai, **Cărbunarul** de Mohamed Bouamari, **O mie și una de miini** de Souhel Ben Barka, **Scrisoare de la țară** de Safy Faye, **Tatăl** de Abdelatif Ben Ammar, **Copilul altuia** de Jean Pierre Dikongue Pipa).

Traversînd Oceanul Indian, regăsim pe continentul australian un fenomen asemănător. Și aici, pînă mai ieri, cinematograful național lipsea aproape cu desăvîrșire, uriașa insulă fiind o zonă comodă pentru cineastii anglo-americani de a realiza filme exotice în locație ieftină.

cînstă producțiile australiene.

În 1974, Peter Weir a debutat cu **Mașinile care au mîncat Parisul**, o ficțiune social-politică, într-o atmosferă de western. Parisul nu este în acest film capitala Franței (desi ar putea să fie, după cum ar putea la fel de bine să fie Londra sau New York), ci un obscur orășel de provincie australian terorizat de o generație de tineri delincvenți, care trăiesc din jefuirea călătorilor, confecționîndu-și niște mașini monstruoase, din rămășițele vehiculelor jefuite. Amestecul de duritate, cinism și umor i-a făcut pe critici să compare filmul lui Weir cu teatrul lui Arrabal.

În același an, colegul lui Weir, Ken Annam, își face apariția pe ecrane cu o operă realizată într-o modalitate complet opusă, un fel de «documentar de ficțiune», **Duminică prea îndepărtată**. Inspirat dintr-o grevă a tunzătorilor de oi australieni, filmul și-a propus să surprindă, în cele mai mici amănunte, viața cinematografică inedită a acestor oa-

un an mai înainte, a realizat **Picnic la Hanging Rock**, despre un colegiu de fete.

Revelația anului 1976 în cinematograful australian a constituit-o Donald Crombie, cu filmul **Caddie**, care a cules principalii lauri decernați anual de Academia de film din Sydney (un fel de Oscar australian). Însuflețit de vădite intenții sociale, **Caddie** deapănă povestea unei femei cu doi copii, care are curajul să respingă «avantajele» căsătoriei de conveniență începînd o lungă și anevoioasă luptă pentru supraviețuire, ca spălătoare de vase prin restaurante. Diversele sale experiențe de viață și modul în care ele se înlanțuiesc apropie acest film de opera lui Scorsese, **Alice nu mai locuiește aici**, prezent la timpul său în cinematografele noastre.

Un nou Nou val?

Spuneam că o avalanșă de debuturi poate semnifica la un moment

Cannes '75: Algeria obține Marele Premiu: *Cronica anilor de foc*



Pe aceeași linie a neglijării cinematografului național și a favorizării celui străin s-au situat pînă de curînd și cele două festivaluri cu tradiție de la Sydney și Melbourne, a căror preocupare putea să fie aceea de a face cunoscut publicului australian succesele americane și europene ale anului.

Odată cu apariția unor nume ca Peter Weir, Ken Annam, Donald Crombie și Tim Burstall, situația s-a schimbat simțitor și acum este rîndul festivalurilor europene și americane să programeze la loc de

meni. «M-a interesat să arăt — spunea regizorul — că acești oameni au multe în comun cu oricare zilier din lumea întreagă».

Cu **Locul de joc al diavolului** (1976), Fred Schepisi își face și el intrarea în arena cinematografului mondial. Avînd drept cadru un seminar catolic de băieți, filmul se înru-dește tematic cu operele unor predecesori iluștri, de la Jean Vigo (**Nota zero la purtare**) pînă la Lindsay Anderson (**Dacă...**) sau pe cale de a deveni iluștri, cum ar fi sus-menționatul Peter Weir care, cu



Vocația
libertății.
Zambizanga
de Sarah
Maldoror,
cu Eliza
Andrada



Ispita regiei:
Jeanne Moreau,
autoare
și interpretă a
filmului *Lumina*

dat și tentativa de regenerare a unei cinematografii. S-ar părea că acesta este cazul Franței care, după ce la sfârșitul anilor '50 a cunoscut explozia Noului val, a trăit în anii '60 din ultimele clipociri ale acestuia. Din 1970 încoace, Parisul azvârle pe piața cinematografică, în primul rând pe cea internă, o seamă de nume noi, în speranța scăpării unei științe asemănătoare cu cea din 1959, când au apărut primele filme ale lui Malle, Truffaut și Godard. Iată câteva dintre aceste numeroase nume noi: Jean-Charles Tachella, Jean-Pierre Blanc, Robert Pouret, Jacques Doillon, Claude Pinoteau, Claude Zidi, Alain Corneau, Frank Cassenti, Jean-François Adam, Michel Andrieu, Christian Paureille.

În general, cheia în care intonează

acești realizatori este minoră — poate tocmai de aceea întârzie să apară mult așteptata științe. Construite uneori cu abilitate, câteodată cu umor, interpretate de actori de primă mână și prea bine cunoscuți — ca Yves Montand, Lino Ventura, Louis de Funès, Annie Girardot, Philippe Noiret, Jean-Paul Belmondo, filmele lor nu depășesc îndeobște stadiul divertismentului agreabil, pe care începi să-ți uiți de îndată ce ai ieșit din sala de cinema. De fapt, ce se poate spune mai mult despre recent vizionatul de către noi **Police Python 357** de Alain Corneau, decât că este un film polițist, ambițios, dar cam înclicat și pe alocuri neverosimil, pe plan atât psihologic cât și faptic? Sau despre **Animalul** lui Claude Zidi, decât că

este un nou vehicul pentru valorificarea personalității lui Belmondo? Sau despre mult vizionatul **Aripioară sau picior** al aceluiași Claude Zidi sau despre **Un om cu idei**, de Claude Pinoteau, decât că sînt niște comedii nostime, la care de cele mai multe ori zîmbești și doar din cînd în cînd te pufnește risul?

Mai pregnant în memorie rămîne filmul de debut al lui Jean-Pierre Blanc — **Fata bătrînă**, o mică bijuterie de sensibilitate și umor, care prilejuiește recitalul actoresc al unui cuplu de zile mari: Annie Girardot și Philippe Noiret. E drept că mai există și unele tentative de înviorare a limbajului cinematografic, de ieșire din tiparele bătute ale unei narațiuni de tip comercial. Așa ar fi Frank Cassenti, cu **Afișul roșu**

Au debutat în anii '70...

Debutul ca șansă colectivă



A face considerații pe marginea debuturilor unui deceniu constituie oricum un demers interesant, din care însă e greu să lipsească prezumția.

Numai din punct de vedere calendaristic schimbarea cifrei zecilor de ani reprezintă un prag net. Pe orice tărâm, deci și în cinematografie, fenomenele continuă într-o curgere neîntreruptă, fără să țină seama de turnanta deceniului. Chiar dacă Liza Minnelli, ca să luăm un prim exemplu, a debutat în 1967, cu **Charlie Bubbles**, ea rămîne o revelație a anilor '70. Chiar dacă Coppola, Pakula, Scorsese, Mazursky și Bogdanovich au realizat primele lor filme la sfîrșitul anilor '60, curentul noului cinematograful american este reprezentativ pentru deceniul 8.

La urma urmei, se poate pune întrebarea: care este adevăratul debut? Prima «ieșire în lume», chiar dacă trece neobservată sau prima afirmare, fie ea și discutabilă.

În treacăt fie spus, pe de altă parte e dezolant să răsfoiești reviste, cataloage și anuare de specialitate și să constăți cîte nume, figurînd la rubrica «talente promițătoare», nu și-au ținut făgăduielile, cufundîndu-se în cea mai neagră uitare. Ce e drept, situația se prezintă oarecum diferit la regizori, față de actori, deși pentru toți este valabil dictonul: «În cinematograful valorezi cît ultimul tău film». Dar, în timp ce regizorul poate rămîne în istoria cinematografică printr-un singur film, drumul spre glorie al actorului este mult mai anevoios. Pentru publicul larg, Jack Nicholson, Gene Hackman sau Robert De Niro au

apărut odată cu **Cinci piese ușoare** (1970), **Jocul de-a moartea** (1969) și, respectiv, **Străzi lăturalnice** (1973). Dar cine mai știe cu cîți ani în urmă au debutat ei în roluri obscure, din filme și mai obscure?

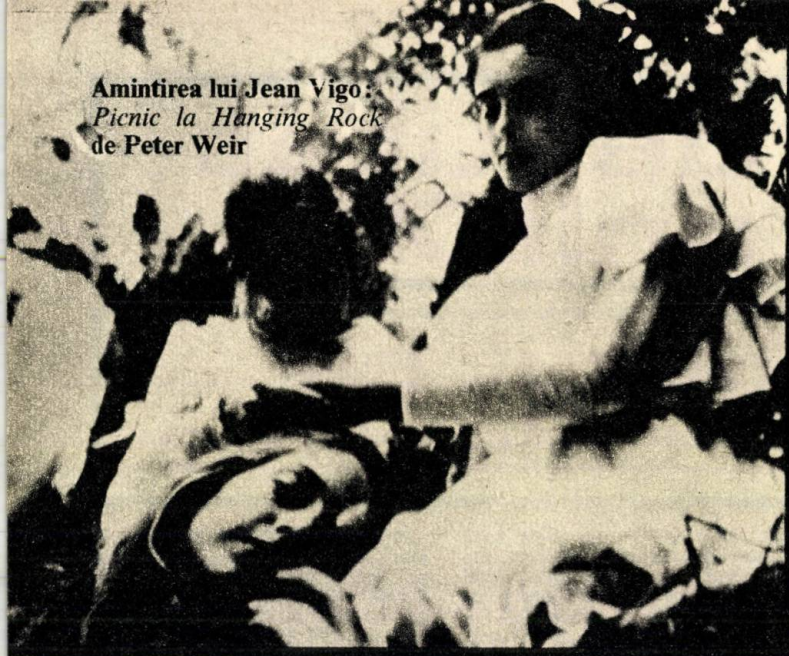
Să lăsăm, însă, la o parte speculațiile și să ne încadrăm, pe cît posibil, în patul lui Procust pe care îl formează deceniul 8. Cine sînt debutanții lui în regia de film? Prin ce se deosebesc ei de confracții lor din deceniul precedent? Și, mai ales, ce semnificație au aceste debuturi pentru evoluția diferitelor cinematografii naționale?

La prima vedere, comparația dintre cinematografiile anilor '60 și '70 pare destul de dezavantajoasă pentru deceniul ce se încheie acum. În primul rînd, pentru că, în anii

Maximum de profesionalism:
Steaua fericirii captivă
de Vasili Motil



**Amintirea lui Jean Vigo:
Picnic la Hanging Rock
de Peter Weir**



Traore, de tunisianul Abdelatif Ben Ammar, de zairezul Mambu Zinga Kwami.

Chiar dacă mulți dintre cititorii rîndurilor de față aud acum pentru prima oară despre aceste nume, circulația lor a devenit în ultima vreme din ce în ce mai largă, ele înscrind-se tot mai des în palmaresurile festivalului panafrican de la Ouagadougou și ale unor prestigioase competiții europene și americane: Moscova, Leipzig, Taormina, Benalmadena, New York. Strigătul de revoltă împotriva neocolonialismului care este **Soarele O**, al mauritanului Med Hondo, a cucerit Leoparul de aur de la Locarno 1970. Cannes 1975 a încununat cu Palme d'Or, **Cronica anilor de foc** al algerianului Mohamed Lakhdar Hamina, prezentat operativ și pe ecranele noastre. În 1977, filmul ivorian **Victoria cîntînd**, de Jean Jacques Annaud, a intrat în posesia mult rîvnitei statuete Oscar pentru cel mai bun film străin al anului.

Debutanții și «veteranii» abor-

1960—1970, au apărut cîteva școli și curente deosebit de importante pentru istoria cinematografului mondial: «Cinema nuovo» brazilian, cu Glauber Rocha, Rui Guerra, Nelson Pereira dos Santos; filmul **Underground** american, cu frații Mekas, Andy Warhol, Gregory Markopoulos; noul cinematograful canadian, cu Gilles Carle, Claude Jutra și Gilles Groulx; tînărul cinematograful vest-german, cu Alexander Kluge, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder; noul cinematograful suedez, cu Vilgot Sjöman și Stig Björkman; explozia cinematografiilor din țările socialiste, unde s-au afirmat regizori precum Karel Kachina, Vilo Radev, Dušan Makavejev, Jaromil Jires, sau Peter Bacso; apariția filmului politic italian, reprezentat de frații Taviani, Elio Petri, Francesco Rosi și alții.

Numele debutanților deceniului 7 sînt astăzi la fel de cunoscute și de importante grație unor creații de ultimă oră: Milos Forman, Carlos Saura, Ken Russell, Robert Altman, Gleb Panfilov, Nagisa Oshima, Ettore Scola, Krzystoff Zanussi, Humberto Solas. Ele beneficiază acum și de efectul distanțării în timp, care sedimentează primele impresii, stabilind o ierarhie a valorilor, descoperind perenul și eliminînd accidentalul.

Cu asemenea predecesori iluștri, să ne întrebăm care e soarta începătorilor din anii '70? Pornind de la general spre particular, ar trebui precizat că privirile în ansamblu, debuturile acestui deceniu sînt expresia unor necesități: necesitatea afirmării unor noi cinematografii, necesitatea de a le regenera pe cele consacrate, necesitatea de a le menține la un anumit nivel de prestigiu.

**Cannes '78:
Australia
prezintă
Plîngerea
lui Jimmy
Blacksmith**



**La ordinea zilei:
Africa și Australia**

În prima categorie, cinematograful african și cel australian constituie cele mai grăitoare exemple ale deceniului nostru. În urmă cu zece ani, nimeni nu auzise de angoleza Sarah Maldoror sau de marocanul Souheil Ben Barka, nici de algerienii Abdellaziz Tolbi și Mohamed Ifticene, nici de ivorianul Gnoan M'Balla, sau de etiopianul Haile Gerima, de senegalezii Safy Faye și Mahama Johnson

dează o tematică profund ancorată în realitățile Africii contemporane, fie evocînd diferitele aspecte ale luptei pentru eliberare și decolonizare (**Puști pentru Banta și Zambizanga** de Sarah Maldoror, **Lupta pentru un Zimbabwe liber** de James Kwate Nee Owoo, **Victoria unui popor** de Brahim Babai); fie demascînd condiția dezavantajată în care se află populația africană în marile metropole capitaliste ale Europei (**Care pe care, Franța de Desire Ecare, Mektooub?** de Ali Ghalem, **Naționalitatea: emigrant**

sau Ariane Mnouchkine, cu **Molière**. Deocamdată ele rămân demersuri izolate.

În ceea ce privește debuturile ca mijloc de consolidare a unor poziții deja cucerite, s-ar părea că ele sînt apanajul «marilor puteri» ale ecranului: cinematografia sovietică și cea americană. Vasili Motil și George Lucas, Igor Maslennikov și Jerry Schatzberg, Ilia Averbach și John Avildsen, Nikita Mihalkov și Steven Spielberg sînt numai cîteva dintre numele care au marcat incontestabil a șaptea artă în al optulea deceniu. Ele vin să întărească și să diversifice contingentul anilor '60, cînd, atît din Uniunea Sovietică cît și din Statele Unite, s-au făcut remarcate evoluții simptomatice care continuă să se manifeste și astăzi. Este o zonă în care discuția se poartă nu atît pe marginea unor realizări izolate sau a unor momente de rară inspirație, cît cu privire la suite de lucrări coerente și bine încheiate, construite cu o dăruire caracteristică, cu maximum de minuțiozitate și profesionalism. În acești termeni se poate vorbi despre **Monolog** și **Steaua fericirii captive**, despre **Sperietoarea** și **Rocky**, despre **Sclava iubirii** și **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, despre **Vinătorul de căprioare** și **Întoarcerea acasă**.

Ispita regiei și regizorii-femei

Pentru a întregi tabloul debuturilor anilor '70 este absolut necesar să menționăm două tendințe care, prin stăruința lor, au devenit caracteristice deceniului nostru. Este vorba de «cel de al doilea debut» și de creșterea numărului de regizori-femei.

«Cel de al doilea debut» consemnează trecerea tot mai multor actori, operatori și scenariști la regia de film. La unii se manifestă doar ca un impuls trecător, un fel de încercare a forțelor. La alții tentativa corespunde unei necesități de exprimare și devine o preocupare constantă.

În prima categorie se înscrie, de pildă, Raoul Coutard, marele operator al noului val francez. El a realizat **Hoa Binh** (un film despre consecințele războiului din Vietnam asupra unor copii), culegînd în 1970 laurii Cannes-ului și ai premiului Louis Delluc, după care s-a întors la vechia sa meserie. Dimpotrivă, colegii săi de generație, actorii Jean Claude Brialy și Gerard Blain — lanșați de Claude Chabrol în cadrul aceluiași **Nou Val** (**Frumosul Serge**, 1958) — ei au trecut, par-se, definitiv de cealaltă parte a aparatului de filmat, realizînd pînă acum cîte patru filme fiecare. Amîndoi au debutat în 1971 cu **Eglantine** și respectiv **Prietenii**, amîndoi au obținut cîte un premiu la San Sebastian și, respectiv, la Locarno.

Statisticile arată că cel mai ispițit de regie sînt tocmai actorii. Ajunși la o anumită maturitate creatoare și înarmați cu experiența platoului, ei simt nevoia să-și diversifice modalitatea de exprimare și (de ce să n-o spunem?) să-și creeze posibilități mai largi de afirmare ca actori. Este cazul americanului Clint Eastwood care, începînd cu **Cîntă în șoaptă pentru mine**, regizează westernuri și filme polițiste pe bandă rulantă pentru... actorul Clint Eastwood. Este cazul englezului Gene Wilder care s-a despărțit de Mel Brooks și Marty Feldman, rupînd astfel un trio excelent (vezi **Frankenstein Jr.**) pentru a deveni propriul său

realizator — din păcate, cu rezultate din ce în ce mai slabe (**Aventurile fratelui mai isteț al lui Sherlock Holmes** și **Cel mai grozav amant din lume**). Este cazul francezului Jean Yanne care a debutat pentru a doua oară în 1972, cu **Ce frumoasă-i toată lumea, ce amabilă-i toată lumea**.

Desigur că uneori se revelează, cu asemenea prilejuri, o adevărată chemare, o chemare descoperită brusc și valorificată la maximum. Nu mai rămîn îndoiele în această privință după vizionarea unui film ca **Harul divin** de (actorul) Nino Manfredi — o comoară de umor și sensibilitate — sau ca **Pietonul** de (tot actorul) Maximilian Schell — o răscritoare discuție pe tema vinovației — sau ca **Johnny pleacă la război** de scenaristul Dalton Trumbo, un vehement rechizitoriu la adresa războiului.

Desigur, regia de film practică de femei nu este o invenție a ultimului sau ultimelor decenii. De la Alice Guy încoace, cîteva nume de femei (ce-i drept, puține) au figurat pe generic și în dreptul cartonașului care indică realizatorul. Dar începînd cu anii '60, fenomenul capătă amploare. Se scriu studii pe această temă, se inițiază festivaluri specializate, se organizează colocvii și mese rotunde. Agnès Varda, Martha Mezszaros, Lina Wertmüller, Liliana Cavani, Larisa Sepitko, Vera Chitilova nu lipsesc din topurile mai mici unei stagiuni. Aceste predecesoare, astăzi celebre, au constituit un îmbold și pentru debuturile anilor '70. Ele se numesc Nina Companeez, Anita Brejen, Karen Arthur, Patricia Moray, Nana Melidze, Jannick Bel-

O nouă vîrstă a filmului american: Alice nu mai locuiește aici de Martin Scorsese, cu Ellen Burstyn în rolul titular





Filme cu actori prea bine cunoscuți: *Aripioară sau picior de* Claude Zidi, cu Louis de Funès



Cinematografia canadiană excelent reprezentată de un film-anchetă: *Conspirația tăcerii*

ion. Ultima este o mai veche cunoștință a spectatorilor noștri, în calitate de autoare a filmului **Sofia lui Jean**. O și mai veche cunoștință este semnatarea regiei filmului **Lumina** și se numește Jeanne Moreau.

Prin forța împrejurărilor, din această fugară trecere în revistă a debutanților deceniului la capătul căruia ajungem, lipsesc o serie de nume și de titluri. Lipsesc cei trei mușchetari ai filmului elvețian, Michel Souter, Claude Goretta și Daniel Schmidt, care au pus bazele unei cinematografii până la ei practic necunoscute. Lipsesc din acest panoramic acel meteor singular pe firmamentul cinematografului mexican care se numește Alejandro Jodorowski. Lipsesc englezul Alan Parker care, de la primul său film — **Bugsy Malone** a stîrnit elogiile criticii și ale publicului. Lipsesc canadianul Denys Arcand al căru

Rejeanne Padovani s-a văzut pe micile noastre ecrane și indianul Shyam Benegal care cu **Stîrșitul nopții**, a făcut turul tuturor festivalurilor internaționale ale anului 1976. Lipsesc finlandezul Rauni Mollberg care în **Pămîntul e un cîntec pervers**, zugrăvește viața laponilor, polonezul Janusz Zaorski, cu minunata lui **Fereastră deschisă spre mare**, bulgarul Liudmil Staikov, cu Marele premiu de la Varna 1976, luat pentru **Amendament la legea apărării statului**.

Omișiuni inevitabile? Poate. Omișiuni regretabile? Probabil. Omișiuni remediabile? Cu siguranță. Remediabile în deceniul care începe acum și care va confirma valorile autentice fără a ține seama de bilanțurile, mai mult sau mai puțin complete, ale deceniului precedent.

Cristina CORCIOVESCU

Sensibilitate și umor... în minor: *Fata bătrînă de Jean-Pierre Blanc*, cu Annie Girardot și Philippe Noiret



Steven Spielberg

Întâlniri de gradul unu cu regizorul «Întâlnirilor de gradul trei»



Era în 1967. Un tânăr pătrundea pe poarta studioului, înarmat cu o servietă diplomatică și cu un aer important, astfel încât portarul, crezând că este fiul directorului, l-a lăsat să treacă, fără să-l legitimeze. «Abia când am ajuns înăuntru, mi-am dat seama că nimeni nu avea nevoie de ceea ce puteam eu oferi. Pe atunci, majoritatea cineaștilor — cu excepția actorilor — erau oameni maturi și nimeni nu se uita la mine. Era înainte de apariția noului val american și pot spune că mă număr printre cei cinci sau zece realizatori care l-au declanșat. La ora aceea nu-l cunoșteam decât pe George Lucas, iar Coppola era idolul meu.

enorm. Le-am pus o grămadă de întrebări și mi-au dat o mulțime de răspunsuri. Am încercat să fiu cât se poate de receptiv».

Apoi a semnat regia citorva episoade din **Columbo**: «A fost foarte nostim, pentru că am putut să-l ajut și să-l urmăresc pe Peter Falk compunându-și personajul. Era încă la începutul serialului și ne-am străduit împreună să descoperim colombo-isme pe care Peter le-a păstrat, după aceea, în repertoriul lui».

În continuare a realizat trei filme TV: **Duel pe autostradă**, **Ceva rău și Sălbaticul**.

«Inițial, **Duel pe autostradă** ar fi trebuit să fie un film pentru marele ecran. Dar studioul Universal, căruia i-am propus subiectul, a spus

mine însumi: să debutez în acest domeniu pe un scenariu propriu. Inspirat dintr-o știre din ziar, **Sugarland Express** este un film politic care stigmatizează mijloacele de comunicare de masă din America zilelor noastre. Astăzi, unii nu se mai multumesc să privească actualitățile la televizor, ci vor să fie ei înșiși eroii acestor actualități. Asta tratează filmul meu».

Și de la oameni la rechini: **Fălci**. «Inițial, m-a fascinat romanul sau mai precis ultimele lui 120 de pagini, când cei trei eroi pleacă pe mare ca să vneze rechinul. Toate sentimentele lor reciproce sînt lăsate la o parte și ei își unesc forțele, ca să ucidă fiara. Primele 200 de pagini nu-mi plăceau și i-am spus producătorului David Zanuck că aș vrea să le schimb. A fost de acord. Când ecranizez o carte, e ca și cum aș găti o omletă: am nevoie de nițică slăninuță, și de nițică brînză, și de nițică ceapă. De aceea în **Fălci** sînt mai multe momente de mare tensiune: apariția rechinului, ravagiile provocate de el, conflictul între interesele meschine ale primarului unei stațiuni balneare și spiritul civic al polițistului, vînarea rechinului. S-ar putea spune că e o celebrare a victoriei permanente a omului asupra naturii».

Apoi, din adîncul mării în înaltul cerului: filmul științifico-fantastic **Întâlniri de gradul trei**.

«Este un film pentru cei care vor să-și pună la contribuție imaginația și nu pentru cei care își încrucisează brațele. Ei spun: Dovedește-ne că există extraterestrii! Nu o pot dovedi. Nimeni nu o poate dovedi. Nici nu știu dacă cineva vrea să o dovedească, dar cu toții vrem să știm că nu sîntem singuri».



...Primul meu film pe 35 mm., făcut acasă, ca amator, a fost **Amblin** — un atac la adresa comercialismului cras. Era o încercare de a demonstra profesioniștilor că știu să mișcă aparatul, să pun lumina și să dirijeze actorii».

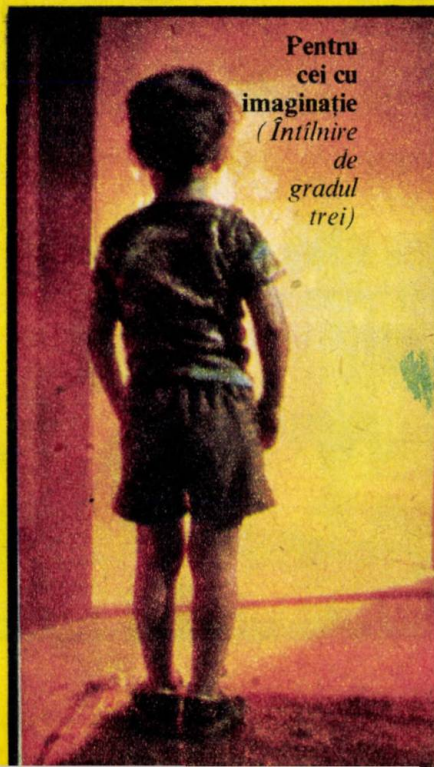
Au urmat cîteva filme de televiziune sau mai precis cîteva episoade de serial.

În ordinea cronologică, cel dintîi a fost episodul-pilot din **Galeria de noapte**. «A fost primul meu film profesionist în care Joan Crawford interpreta rolul unei bătrîne oarbe din Manhattan, în timpul panei de curent electric la New York. Era foarte ciudat să lucrezi cu o echipă de profesioniști, trecuți de mult de prima tinerețe. Dar m-au ajutat

că-l acceptă numai cu Gregory Peck în rolul principal. Am renunțat și l-am făcut pentru TV și televiziune. Nu mi-a părut rău, pentru că așa l-au văzut 15 milioane de oameni».

Duel pe autostradă poate fi considerat adevăratul debut al lui Spielberg, filmul care inaugurează tema sa preferată: urmărirea. Fie că este vorba de două mașini, de polițiști și delincvenți, de rechini și înotători, de terestri și extraterestri, personajele filmelor sale sînt într-o neobosită goană unele după altele. Deci de la mașini la oameni: **Sugarland Express**.

«Nu mi-a fost greu să trec de la filmul de televiziune la cel de cinema. Numai că a trebuit să aștept, pentru că am pus un fel de rămășag cu



Theo Angelopoulos:

Filmul e o metaforă cu dimensiuni politice



Apariția lui Theo Angelopoulos pe ecranele lumii, la începutul anilor '70, a fost salutăată drept începutul unei noi etape în evoluția cinematografilor

grecești care, de la momentul Michael Cacoyannis, nu mai avuseseră o personalitate regizorală atât de proeminentă. Fostul student în drept și critic de cinema își propusese să revoluționeze o cinematografie amorfă, atât prin formula independentă a producției, cât mai ales prin tematica, accentuat politică. Într-o formă de inspirație brechtiană.

«Ceea ce mă interesează este să demontez mecanismul puterii. Cu această idee m-am apucat de **Reconstituirea**. Am pornit de la un fapt divers: asasinarea unui om de către soția lui și de către amantul acesteia. Am făcut o anchetă la fața locului, am vorbit cu oamenii, am consultat dosarele judiciare și am încercat să reconstitui faptele. În film există trei reconstituiri. A



mea, a justiției și a unui grup de ziaristi. Nici una nu ajunge la nici un rezultat. E un fel de pirandellism. Am vrut să stabilesc o dialectică între cele trei nivele și o dialectică

între secvențe — principiul estetic fiind ca fiecare plan să aibă o valoare autonomă și ca fiecare bucată autonomă să lucreze pentru întregul film. Este un principiu brechtian. Tot ceea ce lipsește din reconstituirea judiciară este completat de a mea sau de cea a ziaristilor».

Acest film, realizat într-un stil aproape documentar, urmărește să ilustreze o triplă distrugere: individuală, socială și narativă. Spre deosebire de tragedia antică a Atrizilor (omorrea lui Agamemnon de către Clitemnestra și Egist), la care face evidente referiri, cauza crimei nu este iubirea, nici răzbunarea, ci mizeria. Asasinatul devine un act disperat de revoltă împotriva mediului și a destinului.

Următorul film al lui Angelopoulos, **Zilele lui 36**, este o metaforă cu dimensiuni politice, care își propune să zugrăvească minutul unui climat social.

«M-am inspirat dintr-un fapt divers petrecut înainte de dictatura lui Metaxas. Am încercat să redau acel climat de corupție a puterii, care vroia să pună oamenilor pumnul în gură. Am ales o modalitate diametral opusă filmului polițist și celui politic-polițist, de tipul **Atentatului** lui Yves Boisset. De fiecare dată când intriga tinde să devină polițistă, rup, opresc și pornesc într-o nouă direcție, adică o iau mereu de la capăt. Este un film fără erou. Personajul principal se află mereu în spatele unei uși, pentru că, în cele din urmă, ușa s-a devinut personajul central al filmului».

Cu **Comedianții**, Angelopoulos revine într-un fel la formula din **Reconstituirea**, și anume pe trei nivele: povestea unei trupe de teatru ambulante, istoria Greciei în perioada 1939—1952 și, din nou, mitul Atrizilor. Actorul principal al trupeii este executat de către ocupanții hitleriști, în urma unui denunț al soției sale și al amantului ei. Fiica și fiul lui îiucid pe cei doi denunțatori.

«Este o călătorie în spațiu și în timp, prin intermediul căreia am încercat să prezint un tablou al întregii Grecii. Cum nu aveam ambiția să fac un tratat de istorie, mitul Atrizilor mi-a permis să redau trupa teatrală ca o celulă și, prin intermediul ei, să arunc o privire asupra unei întregi perioade istorice. În **Zilele lui 36** descriu geneza unei dictaturi. **Comedianții** reprezintă o continuare directă, întrucât urmărește desfășurarea dictaturii. Am avut de înfruntat două probleme: pe de o parte dificultatea de a structura un material imens, pe de altă parte grija de a evita convenționalismul unor opere similare. Mă interesa în primul rând generația Rezistenței, adică cei care s-au opus dictaturii lui Metaxas».

În ultimul său film, **Vinătorii**, Angelopoulos continuă tabloul istoric al Greciei (de data aceasta oprindu-se la perioada 1949—1976), sub metafora unei partide de vânătoare.

Filmul nu
e un tratat
de istorie
(Comedianții)



Nikita Mihalkov:

De la „Sclava iubirii” la pasiunea filmului



Strănepotul pictorului Vasili Surikov, nepotul pictorului Piotr Koncealovski, fiul poetului Gheorghe Mihalkov și al scriitoarei Natalia Koncealovska-

ia, fratele mezin al regizorului de film Andrei Mihalkov-Koncealovski, Nikita Mihalkov n-a conceput nicodată să trădeze această bogată ereditate artistică.

«Din fragedă copilărie, am simțit nevoia să joc rolul cuiva, să imit, să parodiez, să interpretez. A fost o dorință presantă, subconștientă, mi-a plăcut să trăiesc în lumea imaginilor, a fanteziei».

Așa se face că înainte de a avea 14 ani a debutat pe scena teatrului Stanislavski din Moscova, singurul teatru la ale cărui cursuri erau primiți și elevii de școală.

Astfel, prima vocație a lui Nikita Mihalkov a fost actoria. Mai întâi în teatru, apoi în film. **Pășesc prin Moscova** (1963), **Cuib de nobili** (1969), **Cortul roșu** (1969), **Dirigintele de poștă** (1972) sînt numai cîteva dintre titlurile care i-au jalonat cariera interpretativă, carieră care a continuat și după debutul său regizoral, în primul rînd în propriile sale filme.

«Ca să fiu sincer, sînt îndrăgostit de această profesiune și îmi doresc tot timpul roluri cu adevărat interesante. Cînd lucrez ca regizor și văd că un actor nu joacă așa cum aș vrea, am convingerea că eu aș putea-o face mai bine. Desigur că adevse e o simplă iluzie.»

Poate conștiința acestei neîmpliniri constituie una dintre explicațiile pentru care Nikita Mihalkov s-a apucat de regie.

«După patru ani de actorie, am intrat la Institutul de cinematografie, unde am fost primit în anul doi, la clasa de regie a lui Mihail Ilci Romm.»

Nikita Mihalkov absolvă Institutul cu un film de diplomă compus din trei părți, intitulat **O zi liniștită la sfîrșit de război**. În rolurile principale: Serghei Nikonenko și Natalia Arimbassarova.

«Încă de la debut, am aplicat un principiu de la care nu m-am abătut pînă acum și nici nu am de gînd să o fac și anume că nu voi realiza un film de dragul cuiva sau a ceva, că nu voi face decît filme care să mă reprezinte, în care să am ceva de spus. De aceea, pentru mine, perioada realizării unui film este o etapă foarte dificilă. A face film

este lucrul cel mai important în viața mea. Și chiar dacă nu sînt întotdeauna mulțumit de ceea ce iese, nici nu mi-e niciodată rușine. Nu fiindcă aș fi convins că fac filme bune, ci pentru că ele sînt o părțică din viața mea cea mai intimă, pentru că fiecare dintre ele l-am făcut cu inima deschisă, fără să mă gîndesc cum va fi primit și cum vor reacționa ceilalți».

Această profesiune de credință a stat la baza celor trei realizări de pînă acum: **Atacul trenului cu aur** (1974), **Sclava iubirii** (1975), **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** (1977).

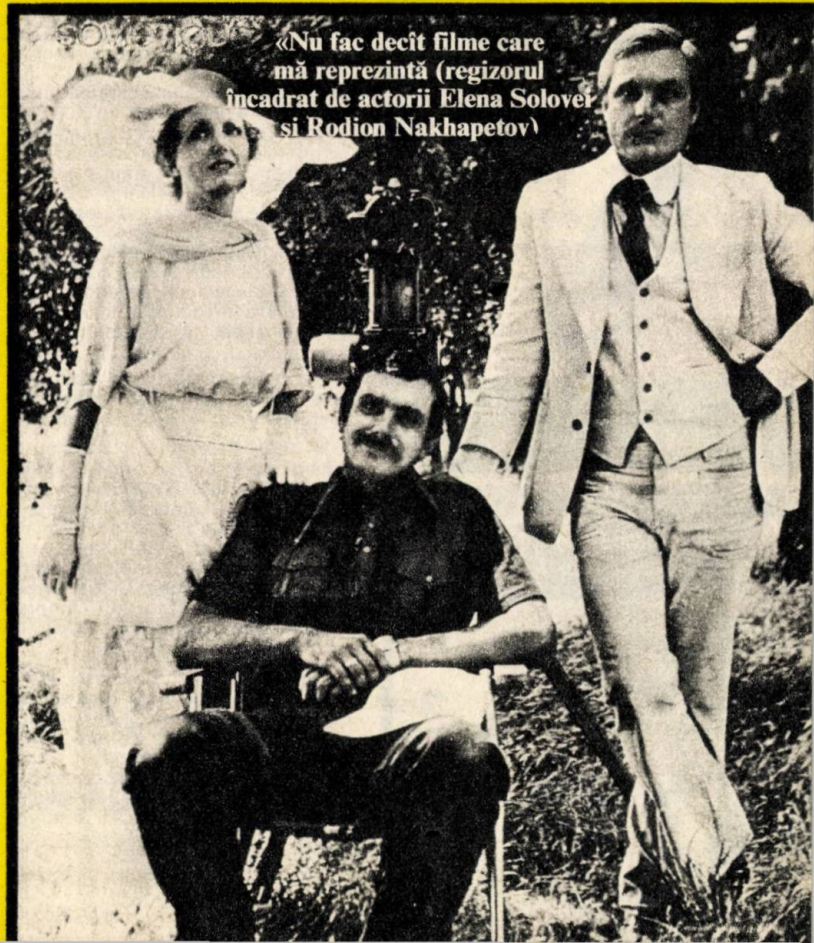
«Deși sînt diferite ca gen, în toate trei am încercat să exprim aceeași idee care mă obsedează, și anume cum se realizează armonia dintre individ și lumea în care trăiește.

O altă trăsătură comună, de data aceasta de ordin practic, este faptul că la toate trei am colaborat cu

aceiași oameni: operatorul Pavel Lebeșev, scenograful Aleksandr Adabarian, care uneori a fost și coscenarist.

În ciuda acestor asemănări, deosebirile dintre filmele realizate de Nikita Mihalkov sînt foarte mari: de la «easternul» **Atacul trenului cu aur** la ecranizarea **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, drumul este foarte lung.

«De fapt, **Piesă neterminată...** nu este transpunerea unei opere a lui Cehov, ci o adaptare «în manieră» sau «în spiritul» lui Cehov. Deși orice regizor de film își dorește să întâlnească autori ca Cehov, Tolstoi sau Dostoievski, el nu trebuie să rămînă un simplu interpret al operelor clasice, deoarece se expune primejdiei înrobirii. Atunci cînd ecranizez un clasic, nu o fac pentru a-l scuti pe spectator de lectura cărții respective, ci pentru a-mi exprima propriile mele gînduri și frămîntări. Scopul meu este să creez o operă de artă de sine stătătoare, în care nu se regăsesc toate elementele operei literare. Dacă renunț la unele dintre ele, nu înseamnă că le-am pierdut din vedere sau că nu le-am înțeles, ci că pur și simplu nu am avut nevoie de ele. Această concepție mă ajută să nu mutiliez originalul, să nu introduc idei străine autorului, ci să-l traduc într-un limbaj propriu mie».

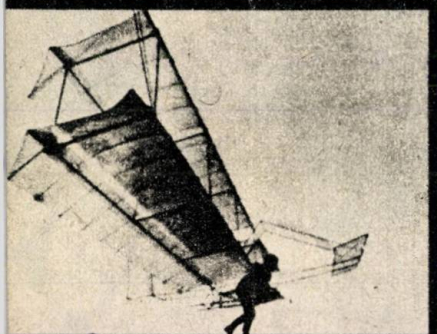


Shuji Terayama—

un Rimbaud și un Fellini al Japoniei



Am crescut la cinematograful



«Să aruncăm cărțile
și să ieșim în stradă»

Între vis și realitate granița
e imprecisă (De-a v-ați
ascunseala la țară)



Poetul, dramaturgul, regizorul de teatru și cineastul Terayama a făcut din verbul «a provoca» unul dintre scopurile creației sale. Drumul lui spre cinematograful a trecut prin teatru: «La începutul anilor '60, am publicat, într-o revistă literară, prima mea lucrare, «Singele doarme în picioare», o piesă de groază. Apoi, ca actor, am interpretat tot felul de roluri mici, mai ales în filmele de început ale lui Shinoda, apoi am scris scenariul tot pentru Shinoda și pentru Hani. De fapt, din totdeauna am vrut să fac film, practic am crescut la cinematograful».

În 1967 a înființat o companie de teatru experimental, unde i s-au conturat câteva dintre principiile care aveau să stea la baza creației sale cinematografice:

«Pentru film, m-am inspirat din experiența mea teatrală în care m-am detașat atât de tradiția niponă, cât și de teatrul modern importat. După mine, tocmai scena poate să stabilească un dialog direct cu publicul, în timp ce ecranul, așa cum îl indică și numele, este ceva care separă.

În teatrul pe care l-am practicat, am suprimat scaunele din sală, pentru a-i face pe spectatori să se așeze la aceeași masă cu actorii, apoi am eliminat decorul și, în cele din urmă, am ieșit în stradă. Acolo, luam autobuzul și plecam să ne terminăm de jucat piesa într-un apartament de la celălalt capăt al orașului.

Modul meu de a monta filmele se poate compara cu acest mod de a face teatru, permițând intervenția evenimentului și a hazardului».

În 1970, Terayama a debutat în cinematograful cu lung-metrajul **Împăratul Tomato-Ketchup**, pe care unul dintre asistenții săi l-a remontat, transformându-l în două scurt-metraje. Această posibilitate de a interveni în opera cinematografică finită constituie una dintre tezele de creație ale regizorului japonez, care atribuie oricărui film un caracter aleatoriu și nedefinitiv.

«Pînă ce-l termin, filmul este opera mea și îl fac așa cum cred eu de cuviință. După aceea, el devine proprietatea tuturor. De ce spectatorii să n-aibă dreptul să refacă și ei montajul unui film? Dacă publicul nu-l poate schimba după gustul lui, filmul nu prezintă nici o atrac-

ție. Pe mine personal, m-ar tenta să remonteze filmul lui Nagira Oshima, **Ceremonia**».

Terayama și-a cucerit reputația internațională un an mai târziu, cînd filmul său, **Să aruncăm cărțile și să ieșim în stradă**, a fost premiat la festivalul de la San Remo. Povestea adolescentului sărac, care trece printr-un moment de acută criză (conflictele cu părinții, fuga de acasă) se îmbină cu imaginea Japoniei contemporane. Rezultatul: un film social și politic care îmbracă forma unui poem despre adolescență.

«Cînd am făcut **Să aruncăm cărțile...** prima mea dorință a fost să distrug cinematograful pe care l-am cunoscut la o vîrstă fragedă. Dar mi-am dat repede seama că imaginile, indiferent dacă sînt albe, negre, decadrate sau filmate în împrejurări dintre cele mai neașteptate, de pildă cu aparatul fixat într-o mîngie de fotbal, produc totuși o realitate filmică, care poate avea asupra spectatorului o adevărată forță de fascinație. De aceea mi-a venit ideea ca, la sfîrșitul filmului, să-i pun pe actori cu fața la aparat și să-i fac să răspundă la ceea ce proclamă pregenericul: libertatea spectatorului trece prin cea a actorului. Căci actorii nu sînt decît un produs al luminii, care pentru a exista, are nevoie de întuneric. Făcînd acest film, am mai avut o surpriză. La început, am vrut să diferențiez visul de realitate, folosînd pentru vis peliculă color. Apoi mi-am dat seama că între vis și realitate granița e imprecisă, așa că am amestecat planurile».

Filmul care i-a adus lui Terayama cele mai multe elogii este însă **De-a v-ați ascunseala la țară**, o încercare de exorcizare a amintirilor, avînd la bază binomii ficțiune-realitate, trecut-prezent, interior-exterior. Regizorul a fost supranumit un Rimbaud al cinematografului și un Fellini al Japoniei.

«Am încercat să anulez frontiera tradițională dintre interior și exterior: toate obiectele care, de obicei, se află în interiorul casei le-am pus afară, în timp ce elementele de peisaj sînt înăuntru».

Această explozie de amintiri personale, îmbrăcate în haina unui limbaj nonconformist, este urmată de film perfect realist cu ton de reportaj: **Boxerul**. Lumea ringului este o pasiune mai veche a lui Terayama, care a evocat-o în poeme, și a descris-o într-o seamă de scenarii încă nerealizate și în romanul «În fața ochilor mei, deșertul».

Stilul tradițional al acestui film i-a descumpănit pe cei care voiau să vadă în Terayama doar un iconoclast. **Boxerul** este însă un semn că toate căile sînt deschise în fața tînărului regizor japonez.

Cu excepția articolelor care poartă alte semnături, paginile dedicate debuturilor din anii '70 au fost realizate de **Cristina CORCIOVESCU**



Au debutat în anii '70

O, debutant(ă), aproapele meu!



Sigur, nu-i ușor să fii debutant în cinematograful, și nu numai acolo, în trecut fie spus...

A debuta înseamnă un pariu, fără îndoială. La prima vedere, șansele de câștig sînt ca și egale într-un pariu. Atîta doar că, meditănd puțin, vom observa că nici un pariu nu și-ar avea rostul (și — de ce nu? — hazul) dacă lucrurile ar sta într-adevăr așa și dacă, de fapt, orice pariu nu ar însemna altceva decît faptul că doar una din părți are dreptate (în afara împrejurării lamentabile cînd amîndouă se înșeală) și că tot farmecul, utilitatea chiar a unor asemenea pariuri vine din această senzație, cumva ciudată, cumva iritantă, a dreptății intuite, presupuse, dar nedovedită încă.

Ceea ce propun rîndurile următoare (sau «tabletele» următoare — spuneți-le cum doriți) mi se pare — în egală măsură — arbitrar și util. Arbitrariu (să nu se sperie nimeni de acest cuvînt), pentru că — zic eu — nu există vreun motiv anume pentru a pune lanterna sau reflectorul asupra promoției de debutanți a anilor '70 și nu asupra aceleia a anilor '65 sau '75, să spunem. Și totuși, util, extrem de util, pentru că această secțiune (în sens de tăietură, de decupare) dă dintr-o dată cîteva idei, cîteva lumini asupra condiției debutantului în vremurile noastre.

Ce observăm, așadar, fie și la o «ochire» rapidă?

● Că, în majoritatea cazurilor (inclusiv ale celor neamintite aici), «specializarea», «emploi»-ul nu

mai funcționează. Pe vremea zăpezilor «d'antan», debutul într-un rol de anume factură era ca și fatal, cele mai multe creații ulterioare urmînd tipicul «originalului». Debutanții anilor '70 au avut (se vede ușor din filmografia lor) șansa (cine știe?...) de a li se propune roluri de cele mai diferite facturi.

● Că, în consecință logică, foarte puțini au devenit, precum predecesorii, niște «personaje», niște invariante în substanță, cu variațiuni în detaliu (este — să fiu bine înțeles — o simplă constatare, nu o judecată de valoare).

● Că, oricum am lua-o, acești debutanți sînt sau au fost într-un fel handicapați de o concurență (cel puțin numerică), superioară altor decenii.

● Că un debut de excepție poate rămîne uneori atît și nimic mai mult, fără «recidive» (nu este însă cazul celor despre care e vorba în continuare).

● Că debutantei în film a anilor '70 i s-ar potrivi următorul «portret robot»: în stare a juca un personaj cînd «enervat» de cotidian, cînd suportîndu-l (uneori aproape cu placiditate); cînd «love-story» — stă, cînd (vag, sau de-a dreptul) cinică sau «rea»; cînd întreprinzătoare, cînd ascultătoare. Condiția socială (a personajului): oricare (urmăriți cu atenție «fișele» care urmează).

În lipsa unei «specializări», a unei «tipizări» în acest sens, vom observa că se debutează, în genere (și cu succes!) în roluri «rupte» — dacă se poate spune așa — «din azi» sau, oricum, din așa-zisa perioadă modernă și contempo-

rană. Femeia este, nu o dată, anti-femeie (în raport cu canoanele) și, în consecință, mijloacele, stilul se schimbă. Debutantele anilor '70 (fiindcă despre ele am convenit să vorbim) au o directote, un fel de lipsă de pudoare (estetică), o maleabilitate (paradoxal!) și — rezultînd din toate acestea la un loc — un fel de disponibilitate căreia eu i-aș spune mai curînd răceală, nu lipsită de semnificație.

Și mai curios mi se pare că nici despre «băieți» n-aș putea spune altceva.

Deci, o «generație», o «promoție» (cum ziceam) de debutanți «marcați» solid de un profesionalism fără cusur și de un anume «spirit al secolului» — sau, mai exact, al sfîrșitului de secol — la fel de fără cusur: luciditate și disponibilitate în toate sensurile, ușoară indiferență față de rolul propus.

A debuta astăzi în cinematograful este, prin urmare, o cu totul altă «afacere» decît altădată. Drumul de la condiția de debutant la aceea de star pare mult mai scurt și, contrar unor opinii în circulație, procesul de «mitificare» (de la mit...) nu și-a pierdut nimic din intensitate, dimpotrivă. Atîta doar că altele sînt sensurile și datele lui calitative.

Pe debutantul de azi îl simt totuși ca pe omul de lîngă mine (cel puțin, eu) și chiar cînd a devenit star as bea o cafea cu el, fără nici un fel de complex, cu o plăcere impudică...

O, debutant(ă), aproapele meu...

Aurel BĂDESCU

Isabelle Adjani- reabilitarea frumuseții

Apariția Isabellei Adjani în lumea teatrului și filmului francez a constituit un eveniment. Foarte tânără, foarte frumoasă și foarte talentată, ea a debutat într-un rol episodic din filmul Ninei Companeez, **Faustine și frumoasa vară**, pentru ca apoi să devină protagonista filmului **Palma** (regia Claude Pinoteau), alături de Lino Ventura. Critica i-a remarcat în unanimitate autenticitatea trăirilor, simplitatea mijloacelor de expresie, modernitatea interpretării. Împărtășind aceste aprecieri, François Truffaut a ales-o pentru rolul principal din **Povestea Adelei H**, rol care i-a adus consacrarea internațională, nominalizarea pentru premiul Oscar și diverse distincții obținute la festivalurile anului 1976. Au urmat un alt succes de prestigiu — **Locatarul de Roman** Polanski —, câteva demonstrații de vervă și spirit (**Barocco** și **Violette și François**). Un prim film american a fost din păcate și primul său eșec — **Soferul** —, unde i-a avut ca partener pe Ryan O'Neal. Reabilitarea în ochii criticilor și ai spectatorilor i-au adus-o, însă, **Surorile Brontë** (regia André Techine), film a cărui premieră a avut loc recent.



Elena Solovei- de la comedie la tragedie și viceversa

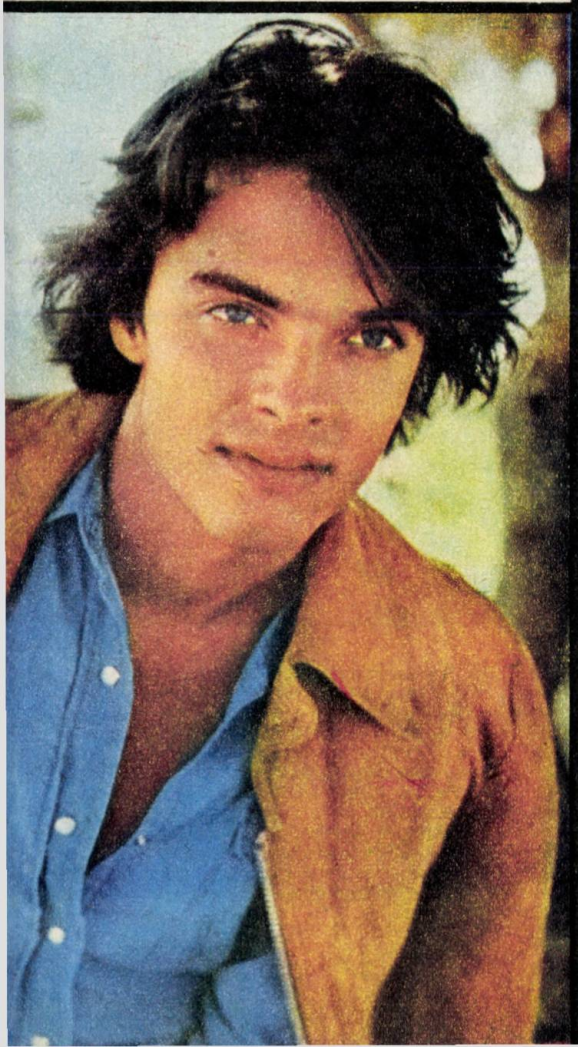
Proaspătă absolventă a Institutului de cinematografie din Moscova — promoția 1970 — Elena Solovei a fost aleasă de regizorul Pavel Assenov pentru rolul Clarice din **Regele cerb**, ecranizare a piesei-basm de Carlo Gozzi. Acest debut a marcat pentru o vreme evoluția carierei sale cinematografice, desemnând-o cu precădere pentru erolne tinere, vesele, zgloabii și antrenante. Odată cu distribuția sa în filmul lui Ilia Averbach, **O dramă de altădată** (1973), repertoriul actriței și-a schimbat esențial configurația, orientându-se mai ales spre ecranizări ale literaturii clasice: **Egor Bulicov și alții**, **Copiii lui Vanușin**, **Dușmanii**. Dar evenimentul hotărâtor al carierei sale rămâne, fără îndoială, întâlnirea cu regizorul Nikita Mihailov și cu rolul titular din **Slava iubirii**, povestea tragicului destin al unei vedete de film mut. Renumele internațional dobândit cu acest prilej s-a consolidat cu prilejul celei de a doua colaborări cu regizorul Nikita Mihailov, **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**.

Dorința Elenei Solovei de a interpreta un film de actualitate a fost împlinită de regizoarea Dinara Assanova, care a distribuit-o de curând în **Soția a plecat**.

Edward Albert- pe urmele tatălui

Amatorilor de film american le este binecunoscută statura scundă, chipul roșcovan, buzele subțiri și ochii ageri ai lui Eddy Albert, excelent actor de planul doi, ne lipsit de pe ecran în ultimele trei decenii.

Fiul său — Edward Albert — nu-i seamănă deloc. E înalt, cu chipul smead și visător, cu gura cărnoasă și ochii migdalați. Așa l-am văzut în filmul său de debut, melodrama **Și fluturii sînt liberi** (regia Milton Katselas), unde interpreta rolul unui orb de care se îndrăgostea o fată cam trăznită (Goldie Hawn). A urmat o nouă colaborare cu Katselas, la ecranizarea unei piese de teatru de mare succes — **40 de carate** —, în care Albert junior, de data aceasta în deplinătatea facultăților sale oculare, își exercita farmecele asupra unei femei trecute de prima tinerețe (Liv Ullmann). L-am revăzut într-o ipostază nouă în **Principiul Dominiului** (regia Stanley Kramer), unde a încercat să calce pe urmele tatălui său, interpretînd un rol mai puțin simpatic, ca participant la un complot. În 1978, a reapărut pe ecrane, din nou într-o companie actricească prestigioasă — Anthony Quinn și Jacqueline Bisset — pentru a contribui la transpunerea pe peliculă a unei povești de viață aproape autentică. Este vorba de **Magnatul grec**, realizat de J. Lee Thompson.



Mariangelo Melato- împotriva canoanelor frumuseții

De la bun început (adică de la **E de ajuns s-o privești**) și-a creat reputația de actriță urfă. «Mă amuza să spun despre mine acest lucru, mai ales că astfel mă distanțam de șirul atitor frumuseți care jalonează istoria filmului italian, de la Francesca Bertini la Sophia Loren. Dar atunci cînd și ceilalți s-au apucat să spună despre mine că sînt urfă, lucrul a început să mă deranjeze și m-am hotărît să le schimb opinia». Deși trăsăturile sale — ochii depărtați, nasul mare, gura cărnoasă — nu corespund canoanelor clasice de frumusețe, Mariangela a devenit, la scurt timp după debut, tipul femeii contemporane, independentă și răzbunătoare, uneori pusă pe îmburghezire (**Clasa muncitoare merge în paradis**, 1971), alături dornică să șocheze prin nonconformismul ei (**Dragă Michele**, 1976). După prima colaborare cu Elio Petri (cea de a doua s-a produs abia după cinci ani, cu **În orice mod**), Mariangela Melato a format un cuplu excelent cu un alt relativ recent debutant, Giancarlo Gianini, în filmele Linei Wertmüller (**Mimi Metalurgico**, rănit în onoare, **Film de dragoste și de anarhie**, **Loviți de un destin neobișnuit pe marea albastră de august**).

În ultima vreme, mai precis din 1975 încoace, Mariangela Melato s-a ambiționat, parcă, să «acumuleze» premii: «**David di Donatello**» 1975 și 1978 pentru **Politista** (regia Steno) și respectiv **Cotoiul** (regia Luigi Comencini), «**Grolla d'oro**» — 1976, pentru **Dragă Michele** (regia M. Monicelli) și **În orice mod**, sînt doar cîțiva dintre laurii recoltați.



Iuri Bogatîriov—fantezia, profesionalismul, firescul

În 1973, **Atacul trenului cu aur** a marcat un dublu debut: al actorului Mihalkov în regia de film și al interpretului de teatru Bogatîriov în cinematograful. Primul l-a descoperit pe cel de al doilea la teatru «Sovremennik», din Moscova și i-a încredințat rolul cekistului Silov. «Aș vrea să subliniez — scria Nikita Mihalkov — fantezia, profesionalismul și firescul acestui actor, calități care îl vor feri de pericolul tipajului».

Evoluția carierei lui Bogatîriov a confirmat intuiția regizorului Mihalkov, care l-a distribuit din nou în **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** (rolul Serghei Voinitev). Ultima sa creație este cea din **Declarație de dragoste**, de Ilia Averbach, în care interpretează un scriitor-ziarist, îndrăgostit până peste cap de soția lui și fericit că ea îl suportă și îi inspiră opera, chiar dacă nu-l iubește cu adevărat. Un rol cu replici puține, dacă ținem seama că personajul se află tot timpul pe ecran și că toate evenimentele sînt văzute prin ochii lui. Un rol făcut din tăceri și priviri semnificative, o adevărată creație.

Maja Komorowska— infirmînd legea celor trei decenii

Se spune că nu există ochi mai neîndurător decît cel al aparatului de filmat. Pentru multe actrițe de cinema (mai ales pentru cele în primul rînd frumoase și în al doilea rînd talentate), vîrsta de 30 de ani reprezintă un moment de cumpănă. Există, însă, și excepții, există și debuturi tardive care infirmă legea celor trei decenii. Una dintre ele este poloneza Maja Komorowska. Renumită interpretă de teatru, ea debutează, la



33 de ani, într-un film de televiziune, pentru ca, un an mai tîrziu, să apară pentru prima oară pe marele ecran, stîrnind elogiile criticii și ale publicului în rolul Bellei din **Viață de familie** de K. Zanussi. Un rol compus pe muchie de cuțit, la granița dintre normal și anormal, într-un minuscule univers, în care timpul s-a oprit parcă în loc, iar Bella s-a rătăcit prin hățiturile grădinii și ale propriilor ei dorinți.

În filmografia Majei Komorowska, Zanussi rămîne colaboratorul care, pînă acum, a utilizat-o în alte două filme: **Rătăcire** — în care îi oferă rolul soției obosite de monotonia vieții conjugale și dornice de evadare — și **Spirala**.



Diane Keaton—un model de perfecțiune comică

Relativ scurtă (dar incontestabil spectaculoasă) carieră a Dianei Keaton se împarte în două categorii: filmele cu Woody Allen și filmele fără Woody Allen. Deși cele **fără** au fost mai multe, numele ei se leagă în primul rând de cel al marelui comic. Alături de Allen, a interpretat primul rol principal în **Mai zi-i odată, Sam**, o comedie despre un critic de film nevrozat și complexat, pe care numai fantoma lui Humphrey Bogart și prezenta calmanto-stimulatoare a soției prietenului îl pot vindeca. Apoi a intervenit Francisc Ford Coppola, care a determinat-o pe Diane Keaton să-și demonstreze talentul dramatic în rolul nefericitei soții a lui Michael Corleone din **Nașul I și II**. Și, din nou, Woody Allen a folosit-o în două dintre filmele sale cele mai reușite — **Adormitul** și **Dragoste și moarte** — în care dialogul celor doi protagoniști devine un model de perfecțiune comică. Și, totuși, aceste două mici capodopere nu i-au asigurat Dianei Keaton statutul de vedetă în sensul hollywoodian al cuvântului. Revisitele nu-i publicau chipul pe copertile lor lucioase și colorate, iar producătorii nu considerau că prezenta ei într-un film poate garanta succesul. Până la acest statut nu mai era decât un pas. Pasul a fost făcut într-o seară de aprilie 1978, pe scena unde se decernau premiile Oscar. Mult râvnita statueta i-a adus-o **Annie Hall**, un film de și cu Woody Allen. Dianei Keaton nu-i mai rămâne azi decât să-și apere pozițiile cucerite.

Jacques Dutronc— de la muzică ușoară în film

Cînd a debutat pe ecran, Jacques Dutronc era un cunoscut cîntăreț de muzică ușoară, care interpreta piesele scrise special pentru el de Jacques Lanzmann. Regizorul Jean-Marie Perrier a descoperit talentele actorești ale acestui tînăr cu ochi albaștri, păr castaniu și zîmbet trist, distribuindu-l în **Antonie și Sebastian** (1973). Farmecul și fantezia sînt coordonatele principale ale primelor sale roluri. Sinucigașul ratat din **Importantă e iubirea** (regia Andrzej Zulawski) i-a prilejuit o creație deosebită, obligîndu-l să-și schimbe complet registrul și să îmbine emoția cu ironia. Au urmat **Cel bun și cei răi** de Claude Lelouch și **Mado** de Claude Sautet, care i-au consolidat popularitatea. Apoi a format un cuplu de neuitat, împreună cu Isabelle Adjani, în **Violette și François** (regia Jacques Rouffio). În 1978, tot Jean-Marie Perrier i-a prilejuit o demonstrație deosebită a talentului său, cu rolul Jérôme din **Un visător nenorocit** — de fapt un reprezentant al generației de tineri a căror cultură se limitează la filmele americane de serie B și la muzica lui Elvis Presley. Este generația lui Dutronc.



Isabelle Huppert— o ingenuă suprapistruiată

Cînd a apărut în **Dantelăreasa**, în rolul unei mici coafeze bolnave de dragoste — în cel mai propriu sens al cuvîntului — pentru un student care mai întîi o iubește ca apoi să o părăsească, Isabelle Huppert avea 22 de ani și o filmografie deloc neglijabilă (8 filme în 5 ani). Fusese una dintre protagonistele comediei trăznite, semnată de Bertrand Blier — **Dansatoarele** —, apăruse în grupul de fete răpite de pe un iacht în **Rosebud** de Otto Preminger, interpretase rolul fetei din popor de care este îndrăgostit magistratul în **Judecătorul și asasinul** de Bertrand Tavernier, dar numai **Dantelăreasa** i-a adus celebritatea. În 1977, Festivalul de la Cannes i-a admirat ingenuitatea, cel din 1978 a premiat-o constatînd că este de fapt o ingenuă perversă și că mutrișoara ei suprapistruiată poate aparține foarte bine unei criminale à la Violette Nozière (regia Claude Chabrol).

În ultima sa premieră, **Surorile Brontë**, apare în compania a două reputabile tinere vedete ale cinematografului francez: Isabelle Adjani și Marie-France Pisier.



Peter Firth - a debuta strălucit într-un rol principal

A debuta strălucit într-un rol principal este o mare realizare. A debuta strălucit, într-un rol principal și avîndu-l ca partener pe Malcolm McDowell, este un tur de forță. În **Așii înălțimilor**, începătorul Peter Firth nu numai că reușește să țină piept uneia dintre vedetele ecranului britanic, ci izbutește să-l și întrecă, să-l «mănînce», cum se spune în jargon actoricesc.

Între tînărul pilot — care descoperă ce înseamnă așteptarea, frica de moarte și bucuria de a trăi — și Armand Duval, amantul romantic din «Dama cu camelii» — care cade victimă unui complot pueril — nu prea există puncte de contact. Și totuși Firth a dovedit că poate interpreta la fel de bine ambele roluri. Această demonstrație a talentului său multilateral a continuat-o cu rolul adolescentului alienat mental din **Equus** (premiul Golden Globe 1978), pentru ca în filmul lui Roman Polanski, **Tess**, să revină la un personaj de factură romantică, reamintind de primele sale roluri.

Cserhalmi György- subtilitate și vigoare

Carierea lui Cserhalmi György, copil de actori, crescut în teatru, a început nu cu primul film, în care jucase, ca student, un rol secundar (**Legătura pierdută** — 1970), ci câțiva ani mai târziu când, la un teatru din provincie (teatru bun și exigent, de altfel, ca Piatra-Neamț la noi), marele actor Latinovitz Zoltán a venit să pună în scenă, în premieră absolută, o piesă mai veche a scriitorului Németh László (autorul **Repulsiei**, apărută în limba română și revăzută pe ecran), alegându-l pe Cserhalmi pentru rolul tânărului țăran cult și tenace care va «fura» din mediul burghez fata unui profesor universitar.

Rolurile sale din filme dovedesc un talent multilateral. În **Identificarea**, al regizorului Lugossy László, a făcut din rolul personajului unui soldat întors din război, o metaforă tulburătoare a alienării. În **Inspectorul și fantoma** — l-am văzut și noi — interpreta cu haz pitoresc dublul rol al unui aventurier și al unei fantome din secolul XVIII. În **K.O.** — îl vom vedea curînd — susține partitura unui boxer de talent care rămîne mereu al doilea, din cauza unor «aranjamente». În **O noapte morală** de Révész György, comedie de moravuri din «la belle époque», joacă rolul unui student la Belle Arte. Urmează un salt și mai temerar, de la comedia de epocă la parabolele istorice de mare tensiune intelectuală ale lui Jancsó Miklos, **Rapsodia maghiară** și **Allegro Barbaro**. Este o mare împlinire pentru Cserhalmi, la abia 30 de ani, să-l urmeze pe Latinovitz în fruntea unei distribuții, să reediteze subtilitatea, nervul și vigoarea acestui actor de excepție.

Anna HALASZ



Ornella Muti — una din cele trei grații

Pe Ornella Muti am cunoscut-o în 1970, în **Cea mai frumoasă soție**, interpretînd rolul tinerei și săracei siciliene care refuză să se căsătorească cu mafioul bogat, preferînd să-l dea pe mîna poliției. Critica italiană scria atunci: «Protagonista are o prezență frumoasă, dar e fragilă».

Pe Ornella Muti am revăzut-o în 1979, interpretînd un film francez din 1977 — **Alibi pentru un prieten**, în care se străduia să facă față unui suspens polițist destul de încîlcit.

Între timp, ea a devenit una dintre cele trei grații ale cinematografului italian al anilor '70, alături de Agostina Belli și Laura Antonelli. Chiar dacă nu atît de frumoasă ca prima și nici atît de ispititoare ca cea de a doua, Muti este un bizar amestec de simplitate, infantilism și senzualitate, care i-a adus nenumărate roluri de femeie de origine modestă, dar cu capacități nebănuite de a suci capul bărbaților.

În aparență fără voie, în realitate premeditat, ea își subjugă partenerul, față de care simulează vulnerabilitatea, pentru ca în final să-l arunce în ghiarele disperării (Ugo Tognazzi în **Roman popular**), ale sinuciderii (Gérard Depardieu în **Ultima femeie**), ale nebuliei (din nou Ugo Tognazzi în **Prima dragoste**).

Viața dublă sau triplă a actorului



Actorul de film are o identitate ciudată, am putea spune, pentru că el este ireal și real, posibil și existent, variabil și fond comun al unei anumite psihologii umane, care, ridicată la piedestalul imaginii mișcătoare, exercită adesea o adevărată magie.

Să fii tu însuși și în același timp altul, să prezinți și să reprezinți, să exprimi și să sugerezi, să faci convingătoare și emoționantă chiar și rostirea unui scenariu insipid și transfigurarea unei acțiuni confecționate artificial, iată minunea pe care numai harul și dăruirea actorului o poate face. Dar cu ce preț! El exprimi întotdeauna pe altul și ție îți aparține doar felul miraculos în care o faci, te înhami să tragi după tine genii și mediocrități laolaltă, dar tu trebuie s-o faci cu același entuziasm și același sentiment al înconfundabilului.

Vocea ți-a putut fi înregistrată, mișcărilor și gesturile immortalizate prin filmare, dar cît de des recunoașterea care ți se aduce de critică se limitează la afirmația că «ai fost în rol»!

Ce-i drept, în filme, însuși autorul scenariului este uneori uitat, locul de frunte ocupîndu-l regizorul: specialistul merge la un film de Fellini, René Clair, Orson Welles, Antonioni, Liviu Ciulei.

Cel mai des — pentru publicul larg — eroul principal rămîne totuși actorul, pentru că el este cel mai văzut, iubit sau urît, admirat sau disprețuit, interesant sau plicticos, frumos la chip sau, dimpotrivă, bun sau rău în ceea ce face, întruchipînd aspirații și vise a milioane de spectatori sau, dimpotrivă, contraziindu-le. Capacitatea aceasta ca, întruchipînd un personaj sau altul, actorul să devină MODEL sau ANTI-MODEL pentru privitori este pe cît de fascinantă și convingătoare, pe atît de tristă uneori, dacă nu nedorită, atunci cînd pentru spectatorul neformat actorul încetează să mai fie el însuși și se confundă cu trăsăturile personajului pe care-l interpretează.

Să știi că ești iubit, pentru că ești interpretul unui personaj popular, admirat pentru frumusețea, îndrăzneala, inteligența, farmecul, tristețea dramei tale imaginare, pentru curajul tău de mucava, pentru îndemnearea ta obținută cu ajutorul altora, care te dublează printr-un truaj discuit și că tu, cu bucuriile și amărăciunile tale, nu contezi și nu interesezi pe nimeni, nu este tocmai vesel. Să semnezi autografe unor cinefili pasionați, cînd știi că ei iubesc și admiră un curaj poate in-

tea spectatorilor sau cea pe care ți-o consumi tu însuși zi de zi? Se face de obicei deosebirea dintre identitatea artistică, imaginară, construită cît mai expresiv, prin care ești un tip care acționează caracteristic și cea civilă, prozaică, adevărată. La aceasta trebuie adăugată, credem, și o a treia: identitatea pe care ți-o clădește opinia publică. Actorul de film trebuie să accepte

Autorul acestui articol era un distins estetician și sociolog al artei. Cărțile, studiile și lecțiile ținute de el au contribuit

la limpezirea multor idei și au dezvăluit inconsistența multor pseudo-valori.

Ion Pascadi a fost, și aceasta este imaginea ce va rămîne, un iubitor al artei autentice, al ideilor elevate, al rigorii axiologice

existent în realitate, o toaletă de împrumut, un gest făcut de un cascador, o melodie cîntată de fapt de altul, o acțiune în care vitejia ta este «aranjată», «confectionată» de scenarist și regizor este — dacă reușești să rămîi lucid — ușor întristător.

E drept, să fii confundat cu imaginea ta ideală, are și avantaje: ești urmărit de admiratori și admiratoare, ți se cedează locul, ești considerat un fel de idol care poate înfînta mai multe decît oamenii de rînd, ceea ce, firește, îți creează o auroală, îți mîngîie orgoliul, te flatează. E dealtfel omenesc să observi cu satisfacție că ești recunoscut în locuri și de către persoane care nu te-au văzut niciodată, că ți se cer autografe, că ești tratat ca o ființă aparte. Că intri în viața și preocupările semenilor mai mult decît dacă ai lucra la o mașină, ai aduna cifre, ai îngriji animale sau chiar ai scrie o carte de succes.

Imaginea ta este văzută, ceea ce faci pe ecran este urmărit cu sufletul la gură, succesul tău se poate vedea cu ochiul liber și aparent îți aparține în întregime. Adevărul este însă că adesea duci o viață dublă: fericirea de pe ecran poate fi anulată de necazurile personale prin care treci, frumusețea pe care o admiră afliția nu e scutită de amărăciunile vieții, curajul eroului se însoțește uneori de lășitatea de toate zilele, pe care numai tu și cei din jur o știi. Mai e ceva: aparținînd oamenilor drept o ființă deosebită, impunîndu-te prin mafia imaginii, aceștia vor adesea să știe totul despre tine: ce mîncîci, cum te distrezi, pe cine iubești, ce faci în vacanță, dacă te căsătorești sau divorțezi, ce pasiuni sau curiozități ai în viața de toate zilele, cu cine ești prieten sau dușman și multe altele pe care tu nici nu le gîndești.

Care e atunci adevărata ta identitate: cea de pe ecran, cea din min-

că nu e iubit, admirat și stimat atît pentru ceea ce este, ci mai ales pentru ceea ce reprezintă, că trăiește în mintea și sufletul publicului prin eroii și acțiunile pe care le-a interpretat și că nu e el însuși eroul, decît în cazuri extreme. În excelența și pasionanta (dar întristătoare) carte a Ecaterinei Oproiu, «Un idol pentru fiecare», este refăcută istoria cinematografului mondial, așa cum s-a desfășurat ea în conștiințele spectatorilor și cazurile cînd actorii s-au transformat în mituri ale unor generații sînt descrise cu lux de amănunte.

Conștiința publicului de astăzi în bună măsură mai bogată în experiențe și prin asta mai înțeleaptă. Sînt însă categorii întregi de public care-i cer actorului să fie perfect — atît pe ecran cît și în viață — spectatori care continuă să amestece planurile și care oricum sînt cu ochii ațintiți spre tine, fie că te înfîlțesc doar în sala de cinematograf, fie că te văd pe stradă, pe plajă sau la cumpărături.

Despre tinea zvonul «artistic» și birfa amicală sînt în floare: fiecare spectator aproape se crede în drept să imagineze și să reproducă drept adevărate lucruri pe care le-ai fi spus sau le-ai fi făcut, chiar fără să-și dea seama că fabulează. Poți afla eventual că ți-ai bătut nevasta pe care n-o ai, că de mic copil erai geniul artistic al familiei, deși pe atunci tu doreai să devii aviator, că te-ai certat cu oameni pe care nici nu-i cunoști, că ești posesorul unor obiecte de preț pe care nu le-ai văzut niciodată, că ești melancolic sau exuberant, puternic sau slab, inteligent sau mediocre — toate acestea aprecieri fiind imaginare. Pe cine să crezi? Pe prieteni sau pe dușmani? Pe colegi sau pe rivali? Pe lăudători sau pe critici? Greu de spus. Eu aș spune că te crezi înții de toate pe tine însuți.

Ion PASCADI



au debutat în anii '70

„Mare liniștită și vînt prielnic“!



Cum, necum, s-a ajuns la împărțirea în «critici care scriu despre actori» și «critici care nu se ocupă de așa ceva: «X nu scrie despre actori».

Ce vrea să însemne asta? Că individul descinde din Hans Richter și Sternberg și Antonioni, cu faimoasele lor «spuse» despre neamul histrionic? Poate. Personal cred că amănuntul nu are mai multă importanță decât acela că X are ochi câpului și nu iubește pisicile, să zicem.

Cinematograful trebuie iubit și înțeles cu tot ceea ce îi aparține, cu infernul platoului și cu ultimul lui slujitor; dacă acceptăm categorisirea mai sus citată, ei bine, în această publicație de sfîrșit de an pot să mărturisesc că eu una aparțin tagmei de critici care, vai, scrie mult despre actori. Sînt destule momente în care, pur și simplu, «jur» să nu-mi mai bat capul cu persoana lor decît în cadrul obligatoriu al cronicii săptămînale, recidivez și păcătuiesc pînă la a le consacra chiar și o rubrică. Cînd «jur» să nu mai țin portrete — mai mult sau mai puțin subiective — o fac tot din respect, din teama epuizării cuvintelor în stare să ne restituie adevărul și misterul unui interpret. Recunosc, portretul ori profilul sînt, uneori, un subterfugiu, o salvare, atunci cînd demersul analitic al unui moment, al unei etape, opun rezistență, dar de ce să nu recunoaștem, sînt și un binemeritat omagiu.

Miscările interioare ale cinematografului nostru — și ale filmului în general — sînt atît de mult supuse aleatorului, timpul necesar închegării unei structuri este mai greu de prevăzut și stăpînit, încît privirile de ansamblu, analizele unui moment actoricesc sau altul riscă să-și piardă din relevanță. Se înțelege că în anii '70 au debutat mulți interpreți, mulți băieți și parcă ceva mai multe fete, precum și unii descoperiți cu o oarecare întârziere.

Din motive care țin de necesitățile unei astfel de încercări bilanțiere, tragem un zid între generația lui Gabriel Oseiciuc și cea a lui

Ascensiunea, umăr la umăr a tinerilor regizori și interpreți, spiritul de echipă, solidaritatea generațiilor sînt semne bune pentru noul deceniu

George Mihăiță (care a debutat înainte de 1970), în realitate însă stilurile lor de loc se revendică — dincolo de personalitatea proprie — de la aceleași cuceriri ale interpretului numit, din rațiuni de simplificare tot metodică, modern.

Există continuități, prelungiri și preluări fericite, adăosuri ce pot deveni, cu demnitate, un bun comun în filmul nostru, de aceea, fără a știrbi meritele și cuceririle reale ale mai tinerilor ori mai nou-sosiților actori, o încercare de a-i delimita doar privindu-i de la distanța celor aproape zece ani, mi se pare amenințată de pericolul arbitrarului. Mai aproape de realitatea condiției lor, socotesc a fi strădania de a-i proiecta în peisajul cinematografiei noastre, de a le urmări, cît de cît, destinul, așa cum s-a conturat el în deceniul ce se apropie de sfîrșit, pentru a le înțelege și a le ocroti, cu mai multă atenție și vlagă, viitorul.

De unde vin, cine sînt actorii pe care i-am crescut în acest deceniu, cine le-a vegheat botezul focului, cu cine au plecat la drum, unde au ajuns, ce popasuri au făcut?

Iată cîteva întrebări ale căror răspunsuri pot alcătui o eventuală imagine a «politicii tînărului interpret».

te dintre numele răsărite în acest interval de timp au apărut, pentru prima dată, în filmele tinerilor noștri regizori, unii dintre ei, precum Cristiana Nicolae remarcîndu-se printre altele și prin febra aparte a căutărilor chipurilor noi. Să ne amintim că nu puțini dintre actrițele și actorii «jucați» în vremea din urmă au debutat în filmele colegilor lor de generație: Tora Vasilescu anunța, în *Cursa* lui Daneliuc, o actriță emnamente cinematografică, posedînd sau intuind știința umplerii spațiului cu mici mișcări imprevizibile, care luminează secvențe, și cu bucurie am reîntîlnit-o, în acest an, în *Casa dintre cîmpuri*, confirmînd înmîlit speranțele inițiale; anunțînd o sensibilitate vulnerabilă, nedeșimțită pe parcurs, apărea Maria Ploae în *Muntele ascuns* al lui Andrei-Cătălin Băleanu, căruia îi datorăm și descoperirea lui Horațiu Mălăele, timidul învăluit în excentricitate. Constantin Vaeni își însoțea debutul său regizoral, *Zidul*, cu o altă prezentă cinematografică ce s-a dovedit, atunci și pe parcurs, a fi una de nădejde: Gabriel Oseiciuc, personaj inflexibil, în ciuda unei aparențe fragile și, tocmai de aceea, ciudat în sensul iubit de cinematograful Romeo Pop din filmul Mariei Callas-Dinescu, *De bună voie* și *nesilit de nimeni*, anunța un tip de june prim spiritualizat și, sincer să fim, ecranului nostru nu-l prisoșese un astfel de interpret. Revenind la Cristiana Nicolae, o readucem în atenție pe Mihaela Marinescu, pasărea cu zborul frînt din *Întoarcerea lui Magellan*, actriță căreia din neabăgare de seamă, probabil, i s-a uitat promisiunea debutului. Mai norocoși, revelațiile autoarei în al doilea film al său, *Rtul care urcă muntele*, Catrinei Dumitrescu și Gheorghe Metzenrath au fost mai repede cooptați de către alți regizori. Pe mîna tinerilor — și, după părerea mea, nu fără temel — «s-a dat» și Nicolae Opreșcu, atunci cînd îi reunește, în *Vis de ianuarie*, pe Gabriela Cuc, Marcel Iureș, Gelu Nițu, Gelu Colceag. În sfîrșit, trebuie să-i spunem încă o dată un «mulțumim» lui Timotei

Tinerii lansează tineri

O constatare îmbucurătoare: mul-



O actriță eminamente cinematografică: Tora Vasilescu



**Două debuturi într-un Vis (de ianuarie):
Gabriela Cuc și Marcel Iureș**

Ursu pentru acea mică minune numită Anda Onesa din al său **Septembrie**, fata care poartă în ea cinematograful precum norul poartă ploaia. Ca să nu mai vorbim de «mai vechiul» de acum, **La o nuntă**, «partea de vină» semnată de Dan Pîța în **Nunta de piatră**, de-a lungul căreia multă vreme nu am avut ochi decât pentru un băiat care părea că străbate muchia subțire ce desparte viața de moarte, și care se cheamă Mircea Diaconu, astăzi unul dintre «actorii mari», cum ne place să le spunem, cu o tondă formulă simplificatoare.

În roluri de mai mică întindere, dar imposibil de trecut cu vederea, Rodica Negrea (**E atât de aproape fericirea, Gustul și culoarea fericirii, Din nou împreună**), Adriana Trandafir (**Înainte de tăcere**), Gheorghe Visu, într-o suită de scurte apariții, solicită dreptul de a nu rămâne actori de planul doi, și se pare că, pentru unii, șansele au și început să se arate.

Dincolo de realitatea filmelor ca atare, discutabile sau nu, începutul de ascensiune, umăr lângă umăr, al tinerilor regizori și interpreți, mi se pare vrednic de a fi salutat și

pentru semnificația lui mai largă, în cîmpul unei morale fără de care breasla cinematografică își diminuează nu numai energiile, ci și frumusețea: vreau să spun că deslușim aici un anumit sentiment al solidarității, al cooperării, cu atât mai necesar unei arte ce se hrănește din particule răzlețe. Spiritul de echipă, solidaritatea, fie și în interiorul unei generații, nu pot decât să înarmeze o profesiune supusă prea multor ispite și păcate.

Maria Ploue...
Dincolo de pod



Mircea Diaconu și o
mostră din Mere roșii



După Septembrie, Duos
Anastasia trecea: Anda Onesa

